

Geschichte der Malerei

im

neunzehnten Jahrhundert

GESCHICHTE

DER

MALEREI

IM

XIX. JAHRHUNDERT

VON

RICHARD MUTHER

ERSTER BAND

MIT 282 ILLUSTRATIONEN



MÜNCHEN

G. HIRTH'S KUNSTVERLAG

1893

DRUCK VON KNORR & HIRTH, MÜNCHEN. — AUTOTYPIEN VON
OSCAR CONSÉE, MÜNCHEN.

Inhalt.

ES gibt eine ganze Reihe von Büchern über moderne Kunst. Ein neues, ihnen zur Seite gestellt, wird seine Berechtigung dadurch beweisen müssen, dass es *neu* ist.

Neu ist im vorliegenden Fall schon die Fassung des Themas. Es gab bisher kein Buch, das die Geschichte der *europäischen* Malerei des 19. Jahrhunderts umfasste. Reber schrieb die »Geschichte der Neueren *deutschen* Kunst nebst *Excursen* über die parallele Kunstentwicklung der übrigen Länder germanischen und romanischen Stammes«. Rosenberg hat zwar sein Buch »Geschichte der modernen Kunst« betitelt, aber den ersten Band Frankreich, die beiden andern Deutschland gewidmet, ohne, wie es scheint, eine Fortsetzung zu beabsichtigen.

Bei einer solchen Begrenzung des Themas scheint es mir nun kaum möglich zu sein, die leitenden Gesichtspunkte ins rechte Licht zu setzen. Die moderne Kunst will, wie die moderne Kultur, als ein Ganzes begriffen sein. Besonders die Geschichte der *deutschen* Kunst kann nur verständlich werden, wenn man über die Bewegungen im Auslande unterrichtet ist, welche die Wandlungen bei uns veranlassten. Der Historiker darf nicht die Wirkungen allein, er muss auch die Ursachen kennen, sein Blick darf demnach nicht auf Deutschland haften bleiben, sondern muss Europa, muss die Welt umspannen.

Es ist klar, dass einem solchen, Europa umfassenden Blick Deutschland nicht mehr so gross erscheinen wird, als einem solchen, der sich auf Deutschland beschränkt. Grössen zweiten und dritten Ranges sieht man nicht mehr, darf man nicht mehr sehen, wenn man vom Ausland nur solche ersten Ranges behandelt. Viele berühmte Namen müssen übergangen werden, wenn man von den Fremden noch berühmtere verschweigt: die Geschichte darf sich nicht dazu herbei lassen, aus falschem Patriotismus die Lichter, die bei andern Nationen geleuchtet haben und noch leuchten, unter den Scheffel zu stellen. Und auch für die Abschätzung derer, die genannt werden, ist ein fester Massstab vorgeschrieben, denn nicht nur der geographische, auch der

historische Horizont ist weit. Eine Vernachlässigung der hierarchischen Regeln der Kunstgeschichte würde eine Versündigung an den wahrhaft Grossen, die uns das 19. Jahrhundert gebracht hat, und auch ein Vergehen an den alten Meistern bedeuten.

Was hier gesagt wird, nimmt keine objective Gültigkeit in Anspruch. Wie ich das Kunstwerk mit Zola als »ein Stück Natur gesehen durch ein Temperament« fasse, so will ich auch in meinem Buche nicht mehr geben als ein Stück Kunstgeschichte, gesehen durch ein Temperament. Und wenn sogar in grundlegenden Dingen mein Urtheil von dem meiner Vorgänger abweicht, kommt in Betracht, dass seit dem Erscheinen jener älteren Arbeiten Jahre vergangen sind, in denen sich unsere Anschauung über moderne Kunst wesentlich veränderte. Ibsen hat einmal im Volksfeind den Ausspruch gethan: »Eine normal gebaute Wahrheit wird 12, 15 höchstens 20 Jahre alt«. Die Wahrheit der früheren Geschichtschreibung über moderne Kunst hat gegenwärtig das gefährliche Alter erreicht, wo sie, um Doctor Stockmann's Ausdruck zu gebrauchen, »anfängt eine Lüge zu werden«. Jede Generation pflegt mit ihren eigenen Augen in die Welt zu sehen, und die unsrigen sind nicht mehr dieselben, für die Cornelius und Piloty malten. Leider sieht man, wie das Allzuferne, auch das Allzunahe nicht. Daher wird an dem letzten Abschnitt, der die mitlebende Kunst behandelt, die Zukunft wohl das meiste zu corrigiren finden. Dass auch die Abschnitte über ausländische Kunst in einzelnen Partien Mängel enthalten, kann Niemand beschämender fühlen als ich.

Mehr als auf alles Andere kam es in diesem Buche darauf an, den Entwicklungsgang in seinen entscheidenden Momenten deutlich und knapp zu zeichnen, was bisher am wenigsten versucht war, weil es das Schwerste ist.

An den Historiker, der die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts erzählen will, treten ja ganz andere Anforderungen heran, als an den, der die Kunst einer früheren Periode durchforscht. Die grösste Schwierigkeit, mit der jener zu kämpfen hat, ist die Lückenhaftigkeit der Quellen. Er tappt vielfach im Dunkeln bezüglich der Lebensverhältnisse wie der Werke der Meister. Nachdem er Archive und Bibliotheken durchsucht hat, um das biographische Material zusammenzustellen, tritt die eigentlich kritische Aufgabe an ihn heran. Schon unter den authentisch beglaubigten Werken stehen den chronologisch sicheren die undatirten gegenüber. Zu diesen treten jene, über deren Herkunft Zweifel sich regen, zu ihnen die namenlosen, deren

Ursprung festzustellen ist. Es bedarf eines scharfen Blickes, um die Schule und Gruppe zu bestimmen und schliesslich die Merkmale zu erkennen, die dem Meister eigenthümlich sind.

Auf alle diese Schwierigkeiten stösst der Geschichtschreiber moderner Kunst nicht. Die Maler des 19. Jahrhunderts haben sehr selten vergessen, Name und Datum ihren Werken beizufügen, und ihre Lebensverhältnisse sind mit einer Ausführlichkeit erzählt, wie sie früher kaum den ersten historischen Grössen zu Theil wurde. Um so schwerer ist es, einem Chaos von Bildern gegenüber das geistige Band zu finden, das alle umfasst, aus der reichen Fülle aufgehäufter Baustücke, aus der aufgeschichteten Masse trägen Rohmaterials ein Gebäude zu construiren. Die Entwicklung der modernen Malerei ist complicirter und vielgestaltiger, als die der Kunst einer früheren Periode, so wie das moderne Leben selbst vielgestaltiger und complicirter ist als das irgend einer früheren Zeit.

Wie ruhig, langsam und stetig ist die Entwicklung jener älteren Perioden verlaufen. Eine wie einfache Wechselwirkung bestand zwischen der Kunst und dem allgemeinen Kulturleben. Sitte, Lebensansicht und Kunst waren dergestalt ein Gemeinsames, dass die Kenntniss der Zeit im Allgemeinen zugleich die der Kunst mit einschliesst. Wenn man vor ein altes Altarwerk der kölnischen Schule tritt, so wird es Einem, als stünde man in einem weiten hohen Dom; Alles wird still rings umher und die hehren Gestalten auf den Bildern führen ihr ruhiges ernstes Dasein in erhabener Grösse. Die Lehre des Christenthums »Mein Reich ist nicht von dieser Welt«, kommt deutlich auch in der Kunst zum Ausdruck. Demuth und Frömmigkeit vereinigten sich zu einer Feinheit des Gefühlslebens, das an weihevoller Zartheit und holder Naivetät unübertroffen ist. Im 15. Jahrhundert, dem Zeitalter der Entdeckungen, kam ein anderer Geist in die Welt. Der Handel und die Schifffahrt entdeckten neue Welten, die Malerei entdeckte das Leben. Der Geist des Menschen war freier und weltfreudiger geworden; er gefiel sich nicht mehr in der Sehnsucht nach dem Jenseits allein, er fühlte sich auch heimisch im Diesseits, in der Herrlichkeit der Erde. Es weht jetzt in den Bildern etwas von der frohen Empfindung, mit welcher der Städter des 15. Jahrhunderts aus seinen engen Mauern unter Gottes freien Himmel hinaustrat, etwas von der Osterfeiertagsstimmung im Faust. Noch immer malt man Madonnen und Heilige, Gegenstände einer Religion, die sich aus dem fernen Osten über das gesammte Abendland verbreitet hatte, aber in der strengen

Einfalt des Himmlischen erwacht allmählich alle Anmuth, Schalkhaftigkeit und Energie des Irdischen. Es ist die erste jungfräuliche Berührung des Geistes mit der Natur. Es ruht über den Werken der erste Thau vom Morgen des Seelenlebens, sie erinnern an den Waldboden im Frühling. Botticelli — Van Eyck — Schongauer.

Nachdem die Italiener im 15. Jahrhundert frische Realisten gewesen, erheben sie sich im 16., dem Jahrhundert des begeisterten Humanismus, zur Majestät. Die Zeit strengen Ringens mit der überwältigenden Fülle der Lebenswirklichkeit ist vorüber. Es entstehen jene hohen Meisterwerke, aus denen das mühelos Gewordene in glücklichster Vollendung strahlt. Rafael — Michelangelo — Tizian. Das Wesen der Deutschen spitzt sich gleichzeitig zum vollen Gegensatz gegenüber den Romanen zu. Sie verschmähen es, durch den Reiz äusserer Formen sich in die Sinne einzuschmeicheln und wissen dafür durch ihre tiefe Religiosität und innige Gefühlswärme das Herz zu gewinnen. Sie sind kerndeutsch, charakteristisch bis zur Härte, die im deutschen Charakter liegt, aber voller Empfindung und Lebenswahrheit. Dürer ist in seinen Holzschnitten und Kupferstichen »inwendig voller Figur«, offenbart darin den »versammelten heimlichen Schatz seines Herzens«. Holbein ist gross durch die unübertroffen sachliche Kunst seiner Porträts.

Auf das Jahrhundert des freudig aufblühenden Heidenthums, auf die olympische Heiterkeit der Renaissance folgt das Zeitalter, dem die Jesuiten Stimmung und Charakter gaben. In jene prunkvollen Kirchen im Jesuitenstil mit ihrem Fortissimo der Wirkung, den dick plastischen Ornamenten und der strahlenden Goldverzierung wollte die klassische Ruhe der älteren Meister nicht mehr passen. Es handelte sich um eine aufregendere, eindringlichere Behandlung der heiligen Gegenstände, worin die ganze Leidenschaft des erneuerten Katholizismus zum Ausdruck käme. Spanien, das Land der Inquisition, gab diesem gesteigerten religiösen Gefühl das klassische Gepräge. Hier fand die ganze monarchisch-hierarchische Richtung, die den spanischen Staat begründet und gross gemacht, auch in der Malerei ihr treues Abbild. Die Maler statteten ihre Kirchenbilder mit einem glühenden Feuer leidenschaftlicher Inbrunst und einem Anflug schwärmerischer Sinnlichkeit von national spanischer Lokalfarbe aus, wie sie sich in der Kunst keiner anderen Zeit und keines anderen Volkes vereinigt finden. Nothwendigerweise zog aber ein solcher Feudalstaat wie der spanische mit seinen Granden und Kirchenfürsten auch eine Porträtkunst

gross, die zu dem Höchsten zählt, was irgend ein Land auf diesem Gebiete hervorgebracht. Murillo — Velazquez. In Flandern, dem zweiten Heimathlande der Jesuiten, lebt der Riese Rubens. Ein fleischfroher Vlaame, packt er die Natur bei der Gurgel, wo er gerade steht und trägt sie her, als wäre er der Herr der Welt. In das siegreiche protestantische Holland hatte sich die Freiheit geflüchtet. Hier blühte keine von der Kirche gepflegte, auch keine höfische Kunst. Sie stand im engsten Zusammenhang mit dem Bürgerthum, trug deutlich das Kennzeichen der Kämpfe, unter denen Land und Volk sich ihre Selbständigkeit errungen hatten. Zunächst feierte die Malerei als ihren würdigsten Gegenstand den freien Bürger, den Sieger in den heldenmüthigen Freiheitskriegen. In keiner Zeit ist die Porträtmalerei in solchem Umfang geübt worden: das sind keine aristokratischen Höflinge, sondern stolze Bürger eines freien Gemeinwesens, die Männer ernst, streng, selbstbewusst, die Frauen bieder, gediegen, ehrbar. Dem entspricht die Mache: einfach, solid, bürgerlich. Nachdem den Holländern so erdenwohl geworden, kam die Verherrlichung dessen, was man nach den vorausgegangenen Kämpfen um so mehr zu schätzen wusste: der still behaglichen Freuden am heimischen Herde. Und wie das Volksleben, so wurde die Natur des Landes, der dem Feinde abgerungene heimathliche Boden zum vollgiltigen Gegenstand der Kunst. Während des Befreiungskrieges hatten die Holländer ihr Vaterland lieben gelernt und waren nun als Künstler die ersten, denen die Poesie der Landschaft völlig zu eigen ward. Jetzt strahlt die Kunst nicht mehr aus Mariens Auge nur und der Heiligen Schaar, sie senkt sich auf den dürren Landhügel herab, schaukelt sich auf den Meereswellen, ist in der Bauernhütte, im Waldesdunkel heimisch, wandelt auf Strassen und Stegen, macht jeden Markt zum Tempel. Doch auch die religiösen Gefühle, die das protestantische Holland bewegten, mussten ihren ergreifenden Ausdruck finden, der Lebensgehalt biblischer Stoffe musste vom engeren kirchlichen Boden losgelöst, mit der ganzen Tiefe germanischer Innerlichkeit neu ausgesprochen werden. Diese Bestrebungen fasst Rembrandt in sich zusammen, vielleicht von allen Meistern der christlichen Aera der grösste Verkündiger des grossen Pan, für den die kosmischen Gewalten von Licht und Luft das Göttliche bedeuteten, das Michelangelo in der schönen menschlichen Gestalt gemalt hatte.

Im 18. Jahrhundert endlich kommt das Rococo mit seinem prickelnden Froufrou und seinem feinen Zauber. Das ganze Leben jener vornehmen Gesellschaft, die das Hofkleid mit dem seidenen

Schäfergewand, Steifheit und Würde mit Anmuth und Grazie vertauschte, war ein heiteres Spiel, ein ausgelassenes Tändeln. Der König spielte mit der Krone, der Priester mit der Religion, der Philosoph mit dem Geist, der Poet mit der Dichtkunst. Sie hörten noch nichts von der dumpf grollenden Stimme des Enterbten. »Car tel est notre plaisir«. Was diese Zeit an Schönheit und Liebreiz besass, ihre eigenthümliche Grazie und kecke Leichtigkeit, ihre sorglose nicht zu trübende Heiterkeit, das ist auch der Kunst zu eigen. Leicht und graziös, wie das ganze Leben dieses harmlos geniessenden Geschlechtes, glitt sie, geführt von Liebesgöttern und von schmeichlerischen Winden geküsst, mühelos dahin. Erst heute versteht man sie wieder, die reizenden Meister des Jahrhunderts der Eleganz.

Die Maler aller Epochen sahen die Natur mit ihren eigenen Augen an, also mit den Augen ihrer Zeit und ihres Volkes. Darum erscheint die Kunst jeder Periode als »der Spiegel und die abgekürzte Chronik« ihres Zeitalters. In unverrückbarer Majestät rafft sie die Aussenwelt zu sich heran und gibt ihr, als beseelende Macht sich fühlend, ihr eigenes unendlich erhöhtes Bild zurück. Sie ist der verklärte Ausdruck der Zeit, gibt sich so fromm, so frisch, so fanatisch oder so unnatürlich, wie das Zeitalter selbst. Und das ist auch das Grosse der Rococomaler, dass sie die Unnatur der Zeit mit so unerreichter Natürlichkeit malten. Gerade diese unendlich verschiedenen Weisen hingebender Liebeswerbung um die Natur — ununterbrochen im Laufe der Jahrhunderte, bald gewaltthätig, bald zart und geduldig, zuweilen auch nicht ohne vorübergehenden Treubruch — gerade sie sind es, die Schönheit und Reichthum, Geheimniss und Wesen der Kunst ausmachen und für die Kunstgeschichte Alles sind, was ihr Mannigfaltigkeit und unerschöpflichen Reiz verleiht.

Das 19. Jahrhundert bezeichnet nicht nur ein neues Jahrhundert, sondern einen Abschnitt der Weltgeschichte. Es ist wahrscheinlich, dass dieser Epoche gährender Bewegung, wo die Umwälzung aller staatlichen und sozialen Verhältnisse, die neuentdeckten Mittel des Verkehrs, des Handels und der Industrie allmählich der Welt ein ganz anderes Gepräge gaben — dass dieser Epoche gegenüber das kommende Jahrtausend alle vorhergehenden Jahrhunderte als »die alte Zeit« zusammenfassen wird. Neue Menschen brauchen eine neue Kunst. Man sollte daher meinen, dass gerade die Kunst des 19. Jahrhunderts sich als eine durchaus eigenartige, mit einem scharf ausgeprägten Stil, darstelle. Statt dessen bietet sie im Gegensatz zu jenen alten einheit-

lich productiven Zeiten auf den ersten Blick das Bild babylonischer Zustände dar. Das 19. Jahrhundert hat keinen Stil — ein Satz, der so oft ausgesprochen wurde, dass er zum Gemeinplatz geworden ist. In der Architektur leben die Formen aller vergangenen Jahrhunderte wieder auf. Man baute vorgestern griechisch, gestern gothisch, hier barock, dort japanisch, aber zwischen diesen Erzeugnissen einer rückwärtsschauenden Stilistik wachsen auch Bahnhöfe und Markthallen empor, die in der kraftvollen Eleganz ihres eisernen Balkenwerks die Grösse neuer Eroberungen verkünden. Auf dem Gebiete der Malerei ganz ähnliche Gegensätze. Wohl in keiner Zeit haben so verschiedene Geister neben einander gelebt wie Carstens und Goya, Cornelius und Corot, Ingres und Millet, Wiertz und Courbet, Rossetti und Manet. Und die vorhandenen Geschichtswerke erwecken den Glauben, dass das 19. Jahrhundert ein Chaos sei, in das erst eine spätere Zeit Ordnung wird bringen können.

Vielleicht aber ist es doch schon heute möglich, wenn man sich nur entschliesst, die bei der Behandlung der *alten* Kunstgeschichte erprobten Principien rücksichtslos auch auf die neue Zeit anzuwenden, wenn man versucht, Künstler, die zum Theil noch unsere Zeitgenossen sind, so objektiv zu studiren, als ob es längst verstorbene Meister wären.

Das heisst: Gerade bei der erdrückenden Fülle des Einzelmaterials muss die Auswahl des Wichtigen mit um so grösserer Vorsicht geschehen. Es handelt sich nicht um die Aufstellung eines neuen Schiffskatalogs, nicht darum, über möglichst viele Erscheinungen, die irgendwo auftauchten, etwas zu sagen, sondern nur darum, diejenigen, die wirklich mitsprachen, in die Handlung eintreten zu lassen. Eine Aufzählung aller derer, die sich im 19. Jahrhundert — wenn auch noch so ehrenhaft — mit Malerei ernährten, würde ebensowenig eine *Geschichte* der modernen Malerei ergeben, wie eine Bearbeitung von Kürschners Literaturkalender eine Literaturgeschichte. Nur die Spitzen, nicht das Gros. Nur die Heroen. Und selbst bei diesen wird der Mensch nicht weiter zu berücksichtigen sein, als er nothwendig ist, den Künstler zu erklären. Das Leben eines Malers in unsern gesitteten Zeiten ist im Allgemeinen das eines ruhigen Bürgers, der, ohne Absonderliches durchzumachen, seinem Beruf nachgeht. Biographien werden also in den meisten Fällen dem Künstlerlexikon vorbehalten bleiben. Auch die ausführlichen Beschreibungen des stofflichen Inhalts der Bilder können sehr reducirt werden. Berthold Auerbach erzählt von einem Rundgang durch die Münchener Pinakothek, den

er in der Gesellschaft eines Malers machte. Er hatte gehofft, von diesem sehr viel Geistreiches über die Bilder zu hören, doch der Maler schritt schweigend neben ihm von Saal zu Saal, bis er schliesslich vor einem Rembrandt stehen blieb und glänzenden Auges, mit dem Daumen auf das Bild zeigend, meinte: »Schau, Berthold, does is gmoalt«. Der Historiker mus zwar für seine Leser mehr sorgen, wird sich aber auch immer dessen eingedenk bleiben, dass Bilder keine Bücher sind, über deren Inhalt man referirt, sondern Kunstwerke, über deren Formen- und Farbengedanken man spricht. Erst nach Befreiung von solch beschwerendem Ballast und unter Vermeidung alles überflüssigen Notizenkrams wird es möglich sein, schärfer, als es bisher geschehen, den Boden zu kennzeichnen, auf dem sich die Kunst des 19. Jahrhunderts erhob, die geistigen und socialen Strömungen zu charakterisiren, die das Schaffen Einzelner und ganzer Gruppen bestimmten.

Und noch ein Zweites kann die kunstgeschichtliche Methode lehren. Man pflegt bei der Beurtheilung einer älteren Kunstperiode nicht nach dem zu fragen, was sie früheren Zeiten absah, sondern nach dem, was sie Neues hinzubrachte. Nicht dadurch, dass sie sich der Reihe nach copirten, sind die alten Meister gross geworden, nicht dadurch, dass sie rückwärts schauten, sondern dadurch, dass sie vorwärts gingen, haben sie Kunstgeschichte gemacht. Wir danken es z. B. den Niederländern von der Mitte des 16. Jahrhunderts — Frans Floris und seinen Genossen — nicht, dass sie den niederländischen Naturalismus verliessen, um sich zwecklos in den Bahnen Michelangelos und Rafaels abzumühen. Wir können kein besonderes Verdienst darin sehen, dass die Bolognesen vom Beginne des 17. Jahrhunderts ihren Honig aus den Blumen des Cinquecento zusammentrugen. Und wir sind noch weniger geneigt, in den Zeitgenossen Adrian van der Werffs, welche die derbe urwüchsige holländische Kunst durch das Studium der Italiener zu veredeln suchten — mehr als unleidliche Nachahmer zu sehen.

Ganz ebenso wird sich bei der Kunst des 19. Jahrhunderts das Interesse des Historikers in erster Linie den Werken zuwenden, die wirklich aus dem Geist unserer Zeit heraus etwas Selbständiges und über alle früheren Zeiten Hinausgehendes geschaffen haben. Er wird nicht die Gebiete besonders hervortreten lassen, die ihre Blüthezeit in andern als den heutigen Tagen hatten, sondern er wird fragen: Wo ist das eigenthümliche, nur dem 19. Jahrhundert angehörige

Element? Welches sind die neuen Formen, die es sich gebildet, die neuen Empfindungen, denen es Ausdruck verliehen hat? Und gerade dieses Princip scheint mir bisher nicht streng genug durchgeführt. Alle Welt ist z. B. einig darüber, dass keiner unserer neueren Meister des grossen Stils den Alten gegenüber ernstlich in Vergleich komme, dass aber Constable, Corot, Rousseau Bilder geschaffen haben, die sich vor den Alten nicht zu schämen brauchen und zugleich neu sind. Einen Corot zu beschreiben, ist nun zwar schwerer als einen Cornelius. Trotzdem heisst es gewiss im Sinne der Nachwelt handeln, wenn wir allmählich anfangen, unsere grosse Malerei, soweit sie aus zweiter Hand war, zurücktreten zu lassen hinter den Werken, die als selbständige Leistungen des 19. Jahrhunderts für die Kunstgeschichte grössere Bedeutung haben. Nicht denjenigen, deren Thätigkeit darin bestand, die künstlerischen Bedürfnisse der Zeit — wenn auch noch so geschickt — aus dem Vorrath fertiger überlieferter Formen zu decken, sondern den Pfadfindern, die vorwärts gingen und Neues schufen, hat unser Cultus zu gelten. Selbst wenn ihnen neben den alten Meistern nur ein Platz dritter oder vierter Klasse zustehen sollte, so müssen sie doch vor jenen andern immer noch den Vortritt haben, weil sie sich so zeigten, wie sie waren, statt sich dadurch gross zu machen, dass sie auf die Schultern von Todten stiegen. Manche jener einst Hochgepriesenen, die, von dem Erbe der Vergangenheit zehrend, anscheinend Bedeutendes leisteten, werden mit diesem Massstabe gemessen wenig Interesse erregen, da ihre Kunstsprache, auf dem Fundament ehemals entstandener kanonischer Werke beruhend, nicht ihre eigene, sondern eine erborgte war. In Andern dagegen, die abseits von der herrschenden Strömung den Muth hatten, lieber dürftig aber sie selbst zu sein, mit eigenen Augen beobachtend der Natur entgegenzutreten oder naiv sich dem Walten ihrer künstlerischen Phantasie zu überlassen, werden die eigentlichen Träger des modernen Geistes zu sehen sein. Und dann wird sich zeigen, dass auch die Kunst des 19. Jahrhunderts wie die jeder früheren Periode ihr eigenes Gewand hat, wenn sie auch bei officiellen Gelegenheiten gern die Prunktoiletten früherer Jahrhunderte aus dem Kleiderkasten hervorholte. Nur weil diese Unterscheidung von Eklektischem und Eigenartigem, Erborgtem und Selbständigem, Altem und Neuem, noch nicht streng genug durchgeführt wurde, ist es meines Erachtens bisher so schwer gewesen, den »Stil« der modernen Kunst zu erkennen, das Logische und Folgerichtige ihres Entwicklungsganges aufzuweisen.

I.

Die Anfänge der modernen Kunst in England.

SCHON seit dem Beginne des Cinquecento liefen in der europäischen Kunst zwei Strömungen getrennt neben einander her, nachdem noch im 15. Jahrhundert die Tendenz in allen Ländern die gleiche gewesen: sie war, seit das religiöse Denken des Mittelalters seine Alleinherrschaft verloren, auf die Eroberung der irdischen Welt gerichtet. Denn so sehr die Malerei ihre Verbindung mit dem Mittelalter dadurch aufrecht erhielt, dass sie fast ausschliesslich religiöse Themen behandelte, sind es doch die Typen der gleichzeitigen Gesellschaft, mit denen sie die aus der Tradition überkommenen Stoffe künstlerisch belebt. Vor Allem wird das Porträt der mächtige Bundesgenosse des Malers für die realistische Belebung der Kunst. Die Freude, die er über die äusserliche Pracht der Kostüme, über das verfeinerte gesellschaftliche Leben, die festlichen Aufzüge und Schaustellungen seiner Zeit empfindet, führt ihm eine Fülle genrehafter Motive zu. Nebenher tritt der Einfluss der Landschaft für die Entfaltung der Localfarbe in seinen Werken immer bedeutsamer hervor. Aus diesen reichen Anregungen, die der Malerei aus dem umgebenden wirklichen Leben zugeströmt waren, aus der Frische der Empfindung und der Schärfe ihres Blickes gegenüber der Aussenwelt in allen ihren Offenbarungen erklärt sich die Blüthe der Kunst im Quattrocento — vom äussersten Norden bis zum tiefsten Süden Europas.

Im 16. Jahrhundert macht Italien eine Schwenkung: das Studium der Antike wird immer mehr die treibende Kraft im italienischen Kunstbetrieb. Die antike Kunst ist nun in ihren hauptsächlichsten Aeusserungen das Gegentheil der christlichen: ihre Basis ist die plastische, physische, sinnliche Schönheit. Dementsprechend tritt auch in der italienischen Kunst an die Stelle des jugendkräftigen, von ungezügeltem Schaffensdrang überschäumenden Realismus des Quattrocento der Cultus der äusserlich veredelten Form, an die Stelle des Charakteristischen die verallgemeinernde Reinheit der Zeichnung, an die Stelle der schlichten Naturabschrift das Streben nach Adel der

Conception. Es braucht nicht wiederholt zu werden, ein wie ungemein grosser Gewinn daraus der Malerei in Rücksicht auf Hoheit des Stils, Klarheit und Abgewogenheit der Composition, auf plastische Anordnung der Gruppen, Kunst des Drapirens und Erfindung würdiger architektonischer Umrahmungen ihrer monumentalen Schöpfungen erwuchs. Ebensowenig aber lassen sich die Nachtheile dieses übermächtigen Einflusses der Antike — stofflich und stilistisch — verkennen. Da jene formale Schönheit, die man an den griechischen Statuen bewunderte, im Leben schwer aufzufinden war, so löste sich die Kunst von dem Boden der sie umgebenden Wirklichkeit wieder mehr und mehr los, während der Geist der Abstraction immer mehr an Terrain gewann und schemenhafte, der Antike entlehnte Attribute und allegorische Begriffe in immer grösserer Fülle in sie eindrangen. Die lebensvollen, der directen Umgebung des Malers entnommenen Gestalten in den grossen Freskencyklen und religiösen Andachtsbildern des Quattrocento machen — von einzelnen Ausnahmen in der florentinischen und venezianischen Schule abgesehen — den bekannten conventionellen Typen der sogenannten »grossen historischen Darstellung« Platz. Die um sich greifende Stilisirung verdrängt immer mehr das der Wirklichkeit entlehnte Detail, und die lebensfrohen Maler der Lagunenstadt sind es noch allein, die es sich nicht nehmen lassen, ihre Heiligenbilder in das Gewand der prächtigen Feste ihrer Tage zu kleiden, ihren religiösen Darstellungen den Charakter völliger Genrescenen zu wahren. Den andern war der naive Sinn für die treue Schilderung der wirklichen Welt verloren gegangen, und als dann um die Mitte des Jahrhunderts die Lust daran wieder durchbrach, reichte der Fonds der Künstler an Realismus nicht mehr aus, um diese Dinge wahrhaft zu beleben — sie wurden von der Allegorie erstickt.

Der äusserlich blendende Glanz des italienischen Cinquecento zog auch die andern Völker in seinen Bann, ohne dass jedoch diese heidnisch-christliche Malerei eine weitere Blütheperiode erlebt hätte. Nur dem von der Antike geschwängerten Cinquecento gelang es für ein paar Jahre den griechischen Olymp dem christlichen Himmel zu vermählen. Sobald die Götter Griechenlands der Welt wieder den Rücken gekehrt, verfiel die »Malerei unter dem Gesichtspunkt des Schönen« trotz ungeheuerer Productivität in Unfruchtbarkeit, in die fabrikmässige Anfertigung von Idealgestalten — todte Ideen gebären keine lebendigen Werke.

Die Zukunft gehörte jener andern, frisch realistischen Kunst, die unter gänzlicher Nichtbeachtung des italienischen Cinquecento das Thema da wieder aufnahm, wo es das Quattrocento abgebrochen hatte. In der vollen Ausbildung der in der Frührenaissance enthaltenen und von der Hochrenaissance nicht fortentwickelten Keime bestand die weitere Thätigkeit der Künstler, an der sich alle Grossen des 17. Jahrhunderts, mochten sie in Neapel oder Flandern, in Spanien oder Holland arbeiten, gleichmässig betheiligten. Nachdem sich unter den Händen der Quattrocentisten die Heiligen des Mittelalters in Menschen, die Goldhintergründe der mittelalterlichen Altarwerke in Landschaften verwandelt hatten, wurde jetzt die Schilderung des menschlichen Lebens und der satten Schönheit der Natur die eigentliche Basis der Kunst. Ihr Gang führte, dem ganzen Charakter der modernen Cultur entsprechend, vom Himmel immer mehr zur Welt, und das 18. Jahrhundert machte auf diesem Wege einen neuen, entscheidenden Schritt vorwärts.

Dieses schaffensfrohe und schaffenskräftige Jahrhundert, das früher in den kunstgeschichtlichen Handbüchern kaum mitzählte, war, wie wir heute wissen, nicht nur ein Ende, sondern auch ein Anfang, nicht nur die Zeit einer ausgereiften, welkenden Kunstblüthe, es war auch die Zeit neuen keimenden Lebens. Es zeigt ein Janusgesicht, schaut zugleich rückwärts und vorwärts, müde und lebensfrisch. Wenn früher so oft vom Verfall der Kunst im 18. Jahrhundert gesprochen wurde, so traf dieses Schicksal nur die Malerei wälscher Richtung, die ihre Muster im antiken und cinquecentistischen Rom suchte. Während diese Renaissancetraditionen zu Grabe getragen wurden, legte das Jahrhundert zugleich schon die ersten Steine zu dem neuen Tempelbau, an dem wir noch heute arbeiten. Und zum Führer auf diesem Wege war *England* berufen, das in seiner ganzen Cultur den weitesten Vorsprung hatte. Schon zu einer Zeit, wo sich auf dem Continent noch gellender Spott über das Alte und Ausgelebte mit der begeisterten freudigen Zuversicht in die Zukunft mischte, hatte das grosse reiche England sich auf den Boden der neuen Zeit gestellt. Hier sah Voltaire, als er mit 32 Jahren nach London in's Exil gegangen war, zum ersten Mal mit Erstaunen das freie öffentliche Leben eines grossen Volkes; hier lernte er ein Land kennen, wo es „wohl Standesunterschiede, aber keine anderen als die des Verdienstes gab, wo man frei denken konnte, ohne durch knechtische Furcht abgehalten zu werden“. Hier war die Idee des modernen Freiheitsstaates

schon durchgeführt zu einer Zeit, als auf dem Continent noch kaum die Gewitterschwüle der kommenden Stürme in der Luft lag. Hier hatte sich, auf der Grundlage bürgerlicher Ordnung und Sicherheit, am frühesten der Sinn für festes und trauliches Familienleben entwickelt. Hier wurden daher auch auf dem Gebiete der Literatur und Kunst am frühesten die Schranken durchbrochen, in denen einst der Geist der Renaissance seine wunderbaren Blüthen getrieben hatte, und die Bahnen betreten, auf denen das 19. Jahrhundert weiter ging.

Mit dem Aufkommen der bürgerlichen Sitten regte sich das Bedürfniss nach häuslicher und praktischer Lektüre. Man brauchte Bücher, die man am Kamine, im engsten Familienkreise, auf dem Lande liest. Dazu waren die steif antikisirenden Hof- und Gelehrtendichtungen, die bisher von Frankreich aus die Welt überschwemmt hatten, sehr wenig geeignet.

Auf den kalten Classicismus, wie ihn noch Pope vertreten hatte, folgte also in der englischen Literatur — weit früher als anderwärts — die Schilderung der unmittelbaren Gegenwart. Schon zu einer Zeit, wo das Fräulein von Scudéry, wenn es den Hof des grossen Königs, die Gesellschaft Ludwigs XIV. zu schildern galt, den Gegenstand noch ins Antike übertragen zu müssen glaubte und einen Cyrus schrieb, griff der englische Roman in's wirkliche Leben hinein. De Foe's Robinson ist das erste Buch, in dem Mensch und Leben ohne antike Typen und ohne Feerien geschildert sind, der erste Roman, über den das Detail des wirklichen Lebens ausgebreitet und wo das bisher Unbeachtete in exakter Schilderung gegeben ist. Zu einer Zeit, wo man in den andern Ländern noch von den Vorstellungen der Antike zehrte, kehrten die englischen Schriftsteller in den engen Kreis der Familie ein. Auf Richardson, der umständlich doch lebendig das Alltägliche schilderte, folgten der scharf beobachtende, behaglich launige Fielding, dann Goldsmith mit seiner heiteren Weltanschauung voll ungetrübten Gleichmuthes und seiner unübertrefflichen Kleinmalerei, der herb satirische Charakteristiker Smollet und der kecke witzige Lorenz Sterne, den Nietzsche den freiesten aller Schriftsteller genannt hat. Zu gleicher Zeit ging die Tragoedie aus den Hof- und Adelskreisen in die bürgerlichen Sphären über, zeigte, dass es auch hier bedeutsame Schicksale und Conflikte gebe, die obendrein menschlicher als die Schicksale der Helden und Könige berühren.

Die Malerei betrat die gleichen Bahnen, und während in den andern Ländern im Beginne des Jahrhunderts die vornehm aristokra-

tische, von der Renaissance genährte Kunst leise ausklang, bildete die plebejische Malerei Hogarths die erste Staffel zu der menschlichen, tiefen Kunst, die das bürgerliche 19. Jahrhundert beherrscht. Die Engländer sind in der modernen Kunstgeschichte die Fortschrittler, die Franzosen und Deutschen die Conservativen. Jene suchten die zu Grabe gehende Renaissance noch eine Zeitlang am Leben zu halten, während die Engländer auf dem neueren Wege weitergingen, den im 17. Jahrhundert die Holländer gebahnt. Die englische Kunst hatte, um diese Pionierrolle zu übernehmen, von vornherein den Vortheil, dass ihr nichts Altes im Wege stand. Sie hatte keine grosse Vergangenheit. Noch im 16. und 17. Jahrhundert hatte man sich begnügt, die Holbein und van Dyck als Gäste einzuladen und fremde Meisterwerke in Galerieen zu sammeln. Sie sprang im Beginne des 18. Jahrhunderts plötzlich und unvorhergesehen in die Höhe und entwickelte sich dann ausschliesslich auf heimathlichem Boden. Indem sich die Engländer weder an ein altes noch an ein ausländisches Vorbild anlehnen, sich keinem bereits ausgebildeten Stoffkreis einordnen konnten, lenkten sie ganz unbefangen von Anfang an in die Bahnen ein, die von den andern, in den Banden der Tradition befangenen Völkern erst später betreten wurden. Sie nahmen gewissermassen den Faden da wieder auf, wo ihn die Holländer, die im 17. Jahrhundert als das modernste Volk in die Kunst eingetreten waren, hatten fallen lassen: die fortschrittlichen Ideen Hollands sprangen mit der glorreichen Revolution, mit Wilhelm von Oranien und der Königin Anna nach England über, während in Holland selbst die französische Invasion (1672) eine Reaction im klassischen Sinn hervorrief, gegen welche die Engländer scharf und bewusst Stellung nahmen. Diese Opposition gegen den romanischen Classicismus kommt selbst in den Schriften der englischen Aesthetiker deutlich zum Ausdruck. Da ist z. B. David Youngs ausserordentliche Schrift »Gedanken über die Originalwerke«. Originalwerke sagt er darin, müssen in jedem Falle Nachahmungen der Natur und dürfen nicht Nachahmungen anderer Geisteswerke sein. Demgemäss wird die Frage, ob die Neuern es den Alten gleichthäten, von Young dahin entschieden, dass dies nicht der Fall sei, da die Talente der Neueren sich selber Schranken setzen, die sie den Werken der Antike entnehmen; wollten sie mit ihren Werken jene wirklich erreichen, so müssten sie, wie die Alten, auf's Neue an die Natur anknüpfen und hierdurch wahrhaft original sein. »Nicht Nachahmung der Alten,

sondern Nacheiferung sei die Losung; je weniger wir die Alten copiren, um so ähnlicher sind wir ihnen; nicht *nach* Homer sondern *wie* Homer gilt es zu schaffen«.

Der hauptsächlichste Name aber, der genannt werden muss, ist Shaftesbury. Unter der Hofgunst in Frankreich, sagt er, hat die Kunst gelitten. Wir Engländer leben in einer Zeit, in welcher Freiheit aufkommt. Ein solches Volk hat, um zu einer Kunst zu kommen, keinen ehrgeizigen König nöthig, der durch seine Pensionen sich schmeichlerische Hofmaler erzieht. Unsere bürgerliche Freiheit bietet die genügende Grundlage und unsere Freiheit leitet uns auch an zur *Wahrhaftigkeit* in der Kunst.

Damit spricht Shaftesbury seine aesthetische Hauptlehre aus; sie lautet, immer, und stets mit besonderem Nachdruck wiederholt: all beauty is truth. Sucht nach Wahrheit, bemüht euch um Natürlichkeit: search of truth and nature. »Wahrheit ist das machtvollste Ding von der Welt, weil sie selbst über die Gebilde der Phantasie Herrscherrechte ausübt.« Was muss aber die Kunst sein, um wahr zu wirken? »Strictest imitation of nature.« Bei diesem Worte denkt nun Shaftesbury nicht vorzugsweise an das, was *wir* unter dem Worte Natur verstehen; nicht in erster Linie also an Naturumgebung, an äussere Erscheinungen, sondern vor allem an die innermenschliche Wirklichkeit. Der Maler stelle die Wirklichkeit des menschlichen *Innern* dar. Stillleben, Thierstücke, Landschaften — Shaftesbury erklärt, alles dies sehr wohl zu schätzen. Aber ein anderes höheres Leben als in Wild und Wäldern, athme im Menschen und dies sei der wahre Gegenstand der Kunst. Nirgends möge der Künstler vom äusseren Ansehen ausgehen; dann erhalten wir modische Attituden, theatralische Unnatur, im besten Falle formal-decorative Verschönerungen. Was bedeute das gegen eine einzige wirkliche Darstellung eines Charakters; wie nichtig sei alle äussere Form im Vergleich zu jedem einzelnen Zuge dieser inneren Gestalt.

Damit ist der zweite Zug der englischen Malerei genannt, dass sie weder — wie die Cinquecentisten — vom Formellen, noch — wie die Holländer — vom Malerischen, sondern gleich dem englischen Charakterroman von der Betonung des Intellectuellen ausgeht, nicht Schönheit der Formen und physisch sinnlichen Reiz, sondern in erster Linie geistigen Ausdruck anstrebt.

Und daraus ergibt sich sogleich ein drittes. Wenn die Kunst das menschliche Innere zu ihrem Gegenstande macht, kann der Künstler



Hogarth: Selbstporträt.

kein gleichgiltiger Abbildner bleiben. Er wird vielmehr Unterschiede machen, wird das Erstrebenswerthe und das Tadelnswerthe jedes Charakters in seiner Darstellung hervorheben — er wird Moralist sein. Nur so entspricht er der letzten und Hauptforderung, die Shaftesbury an den Maler stellt.

Die Freiheit, die sich das englische Volk in der glorreichen Revolution erkämpft hatte, war in den Jahren, als Shaftesbury schrieb, vielfach in Zügellosigkeit und Roheit übergegangen. Auf die Fleischabtödtung der Puritaner war eine um so jähere Rückkehr zur Sinnlichkeit gefolgt, die die tolle Menagerie aller Leidenschaften entfesselt hatte. Es wimmelte in London von Verbrechern, die Trunkenheit war epidemisch. Der moralische Sinn erwachte in den Gebildeten. Sollte nicht durch pädagogische Mittel Hilfe dagegen zu gewinnen sein? Und so enthält die Kunstanschauung Shaftesbury's noch ein drittes — sehr gefährliches — Element: dass nämlich gemäss der ernsteren Kulturaufgabe, die aus den freieren und natürlicheren Verhältnissen Englands auch für die aesthetischen Bereiche sich ergebe, der Maler gleich dem Dichter mit als Sittenbildner seiner Zeit auftreten müsse.

Denkt man sich diese Forderungen von einem Künstler erfüllt, so ist das Ergebniss *Hogarth,* im guten und im schlechten Sinne.

Was Hogarth gross erscheinen lässt, ist die Unbefangenheit gegenüber allen fremden und alten Einflüssen. Das 18. Jahrhundert trat in die Kunst als eine akademische Zeit herein. Dem Leben abgewendet, erging es sich in Allegorie und Nachahmung der typischen, aus der Renaissance ererbten und in der Gipsklasse erkalteten Formen. Götter, an die Niemand mehr glaubte, schwebten wenigstens gemalt über einer begeisterungslosen Menschheit. Da kam Hogarth und sein



Hogarth: Aus dem »Leben einer Dirne«.

scharfer Blick sah den neuen Pfad. Er blickte sich im Leben um, das mit tausendfacher Eigenthümlichkeit ihn umgab, und fühlte sich mit Stolz als Sohn einer neuen Zeit, in der die modernen Ideen der Denkfreiheit, der Volksrechte, der naturgemässen Sitte und Lebensweise überall durch die starr gewordenen Formen hindurchwuchsen. Diese Welt, wie sie ihn anschaute, zeichnete er in Hässlichkeit und Schönheit, treu, wie sie war. Mit ihm begann daher die moderne Kunst. Vor seinen Gemälden und Kupferstichen verschwand der verblasene Idealismus. Er war es, der entschlossen und vollbewusst eine neue selbständige Beobachtung des Lebens in unsere Welt einführte. Er war ein Maler, der unabhängig von der Fremde wie von der Vergangenheit seine eigenen Wege ging und dessen herbe, nüchterne, von keiner Blässe eines entliehenen Schönheitsideals angekränkelte Kunst ausschliesslich auf der Wirklichkeit des umgebenden Lebens fusste. »Es kam mir unwahrscheinlich vor, schreibt er, dass ich durch Copiren alter Zeichnungen die Fähigkeit zu neuen Entwürfen erlangen würde, die doch mein erster und grösster Ehrgeiz war«. Werke alter italienischer Maler, künstlerische Anschauungen, die auf Rafael oder auf



Hogarth: Aus dem »Leben eines Wüstlings«.

die Carracci zurückgingen, wurden von ihm ignorirt und lächerlich gemacht. Seine derbgesunde, auf das lebendig Wahre gerichtete Malerei war ein Protest gegen jeden aus der Renaissance übernommenen und unter den Händen der Nachachmer hohl bombastisch gewordenen Idealismus. Die Natur, schrieb er, ist einfach, schlicht und wahr in allen ihren Werken. Und mit diesem Princip hat er eine tüchtige englische Schule auf der soliden Basis der Naturwahrheit gegründet.

Engländer von Geburt, Charakter und Temperament, schilderte er seine Landsleute, mitten im Strassengewühl machte er seine Skizzen. Seine Welt ist London, die Weltstadt, old merry England, das damals im Gegensatz zur heutigen Bigotterie noch die goldne Zeit des Rouéthums durchlebte. In eine solche, heut auch noch nicht versunkene, nur decenter überschminkte Welt führt Hogarth; in Punschgesellschaften, Spielhöllen, Poetenstübchen, in den Keller der Strassenräuber, in das Sterbezimmer des gefallenen Mädchens. Das »Leben einer Dirne«, das er in einer Serie von Bildern herausgab, brachte ihm den ersten Erfolg. Er veröffentlichte nun noch mehrere Reihen



Hogarth: Aus dem »Leben eines Wüstlings«.

solcher Lebensläufe auf schiefer Ebene, das Leben des Verschwenders, die Heirath nach der Mode. Er malte den Pöbel von London, den gesellschaftlichen wie den moralischen, den in Kattun und Lumpen wie den in Sammet und Seide. Er tadelt in seinen Schriften geradezu die älteren Maler, die in ihrem historischen Stil ganz die mittlere Klasse übergangen hätten. Und er trat mit einem grossen Können an diese neuen Stoffe heran. In der National Gallery, die die Originale zur Mariage à la mode besitzt, ist man erstaunt über Hogarths technisch-malerische Qualitäten. Wer durch die Kupferstichreproductionen verführt, auf Verzerrungen und Verzeichnungen gefasst ist, lernt ihn hier als Maler im vollen Sinne des Wortes kennen. Das karrikaturartige, fehlerhafte, das die Kupferstiche entstellt, ist nicht vorhanden; es ist eine strenge, ungeschminkte Wiedergabe der Wirklichkeit, eine Kunst, die von Anfang an ihre Wurzeln ins moderne Leben gesenkt hat. Innerhalb der Manier- und Modegrazie der Zeit steht Hogarth als ein selfmademan, als eine kerngesunde angelsächsische Persönlichkeit von trotzigem Selbstbewusstsein und unbestechlicher

Redlichkeit. Er fesselt durch eine Schärfe der Beobachtung, ein Hinabgehen ins Individuellste der Charaktere, durch ein Erhaschen des Flüchtigsten in Bewegung und Mienenspiel, wie sie kaum bei *einem* Früheren zu finden sind.

Diesen Vorzügen stehen freilich, wie bekannt, ebensoviel Mängel zur Seite. Das Unkünstlerische an ihm war, dass er den ästhetischen Theorien der Zeit folgend, die Kunst nur als Mittel zu ihr fremden Zwecken betrachtete. Die Malerei war ihm ein Werkzeug, die Erfindungen seines poetisch-satirischen Humors zu verbreiten, sie war für ihn eine Sprache. Er ist daher nicht mit Unrecht ein Komoediendichter mit dem Pinsel, der Molière der Malerei genannt worden. Andere Gemälde sehen wir, seine lesen wir. Die Commentare dazu sind gewissermassen die Zurückübersetzung der Bilder in ihr eigentliches Element. Lessing nannte das Theater seine Kanzel, für Hogarth war seine Kunst eine Kanzel. Er wollte wie Hamlet »der Natur den Spiegel vorhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen«. Das Bild wurde unter seinen Händen zur Moralpredigt.

Gleich in den sechs Gemälden zum Lebenslauf einer Dirne, mit denen er 1733 hervortrat und die heute, da die Originale zu Grunde gegangen sind, nur noch in den Kupferstichnachbildungen vorliegen, finden sich alle diese Eigenschaften vereinigt. Mary Hackabout kommt als Unschuld vom Lande mit dem Planwagen in die Stadt, um als Dienstmädchen eine Stelle zu suchen. Sie erliegt rasch der Verführung, wird die Maitresse eines jüdischen Bankiers, den sie aber durch Untreue bald verliert, sinkt zur Diebin herab und kommt ins Arbeitshaus. Von da entlassen, wird sie die Genossin eines Strassenräubers, bis sie ihr klägliches Leben in einem öffentlichen Hause endet, ein elendes verkrüppeltes Knäbchen zurücklassend, das beim Begräbniss der Mutter mit einem neuen Kreisel spielt. Den Abschluss bildet die Schilderung, wie die andern Dirnen von der Leiche Abschied nehmen und sich aus der auf dem Sargdeckel stehenden Schnapsflasche für ihre ferneren Freuden Muth trinken, während der zur Einsegnung gekommene Priester ihnen seinen Besuch für den Abend ansagt. Der zweite, heute im John Soane Museum befindliche Cyklus, erzählte in acht Bildern den ähnlichen Lebenslauf eines jungen M a n n e s, des »Wüstlings«. Als Student in Oxford hat er einem hübschen armen Mädchen die Ehe versprochen.

als plötzlich der Tod eines steinreichen Onkels ihn in das wüste Londoner Leben wirft. Von der Geliebten will er sich mit Geld loskaufen, das verschmäht sie und bringt ehrlich mit ihrer Hände Arbeit sich selbst und ihr Kind durch. Der Verführer geht rasch als Weiber- und Sportheld seinen Weg zum Ruin, hilft jedoch seinen Finanzen nochmals durch Heirath mit einer reichen, alten, einäugigen Dame auf. Jetzt wieder flott, stürzt er sich in's Hazardspiel und kommt in's Schuldgefängniss, wohin seine Ehehälfte ihm folgt. Als der letzte Strick reisst, ein Theaterstück, das er einem Direktor angeboten hat, nicht zur Aufführung kommt und er nicht einmal ein Seidel Ale sich mehr kaufen kann, bleibt als letzte Flucht aus dem Elend der Wahnsinn, und unter Irren trifft man ihn auf dem letzten Bild, mit Ketten beladen als Tobsüchtigen wieder. Nur seine Studentenliebe, Sara Young aus Oxford, die er so schnöd verstossen, kann ihn nicht vergessen und besucht ihn noch einmal weinend im Irrenhaus. Die dritte und berühmteste Folge wurde erst mehrere Jahre nach dem Wüstling — 1745 — fertig. Hogarth hat offenbar auf die sechs in die Nationalgalerie gekommenen Oelgemälde zur Mariage à la Mode besondere Sorgfalt verwendet, und diese gemalte Novelle bezeichnet in der That an Schönheit der Ausführung den Höhepunkt seines Schaffens als Maler. Das Ganze ist ruhiger, einfacher, weniger mit geistreichen Nebenepisoden überladen. Der verschuldete Lord verheirathet seinen von Ausschweifungen schon erschöpften Sohn an die kräftig gesunde Tochter eines Aldermans aus der City. Ein Mädchen wird geboren, dann gehen beide ihre eigenen Wege. Der Mann überrascht die Frau mit einem Liebhaber und wird von diesem erstochen; die Ungetreue, darüber entsetzt, fleht den sterbenden Gemahl um Verzeihung an. Als junge Wittwe, ihrer weiblichen Ehre beraubt, kehrt sie in die bürgerlich philiströse Langeweile des väterlichen Hauses zurück, und da sie die Hinrichtung ihres Geliebten erfährt, entflieht sie dem Druck ihres Elends durch Gift. Der Vater ist vorsichtig genug, ihr noch, ehe sie kalt geworden, den Ehering vom Finger zu ziehen, damit er nicht von der Leiche gestohlen werde. In der letzten Folge ging Hogarth ganz zur Moralpredigt und ins Kriminalistische über. Der Cyklus »Fleiss und Faulheit« von 1747 umfasste zwölf Blätter, die er nur in rohen Kupferstichen herausgab, da er damit ausschliesslich auf die Massen einwirken wollte. In ein Tuchwebergeschäft treten gleichzeitig zwei Lehrlinge ein, den einen führt der Fleiss



Hogarth: Aus der »Heirath nach der Mode.«

zum Antheil an der Firma, zur Heirath mit der hübschen Tochter des Principals, zur Würde des Alderman und endlich gar zum Lordmayor von London empor. Der faule Lehrling geht in absteigender Linie durch den Spieler zum Vagabunden vorwärts. Er wird deportirt, kommt zurück und endet auf dem Schaffot. Zum letzten Mal treffen die beiden Kameraden zusammen, als der brave dem bösen das Todesurtheil verkündet.

Garrick hat, wie man sieht, in seiner Grabschrift auf Hogarth, dessen Kunst nicht übel mit den Worten gekennzeichnet:

Fahr' wohl, der Menschen schuf, ein grosser Meister,
Das höchste Ziel der Kunst hast du erreicht;
Die Sittenlehr' in Bildern reizt die Geister,
Und durch das Auge wird das Herz erweicht.

Hogarth malte Lust- und Rührstücke voll wirksamer Lehren, durch die er die Menschen erheitern, erschüttern, bessern wollte. Seine fünfaktigen Tragödien enden immer mit dem Sieg der Tugend und der Bestrafung des Lasters. Er übte, wie ein Zeitgenosse von



Hogarth: Aus der »Heirath nach der Mode«.

ihm sagte, die Kunst »in Farben aufzuhängen«. Die 12 Platten der parallelen Lebensläufe des Fleisses und der Faulheit liess er geradezu als bildliche Wochenpredigt an die Arbeiterklassen vertheilen und konnte mit Befriedigung beobachten, dass seine Blätter zuweilen wirklich zu öffentlichen Massnahmen, wie zur Verminderung der Branntweinschänken führten.

Nur ist eben mit einer solchen Hebung der öffentlichen Sittlichkeit nicht gerade, wie Garrick will, der höchste Zweck der Kunst erreicht. Wer hat je einen solchen Maler gesehen? Ist das ein Maler? Gerade dieses Moralisiren mit dem Pinsel stellt Hogarth in so schroffen Gegensatz zu seinen Vorfahren, den Holländern. Jene waren Maler, nichts als Maler, und rechneten, wenn sie malten, auf Augen, die ihre malerischen Feinheiten schmecken konnten. Der Mensch war für sie ein Farbenfleck, die eigentliche Lust ihres Auges das reiche durch Schatten gemilderte Licht, das auf zerknitterten Kleidern und schwerfälligen Körpern spielte. Bei Hogarth ist an die Stelle des Farbengedankens die Anekdote getreten. Er sah die Welt

überhaupt nicht mit dem Auge des Malers, sondern mit dem des Arztes, des Criminalisten, des Seelsorgers. Das trauliche Element, die schlichte gemüthliche Beobachtung eines alltäglichen Vorgangs, worauf sich die holländische Kunst gründete, ist aus seinen Bildern verschwunden. Er malte nicht, weil ihn etwas malerisch reizte, sondern er sah im Menschen nur den Acteur der Rollen, die er sich in den Kopf gesetzt hatte. Zum Theil erklärt sich dieses Abweichen vom rein Malerischen aus dem damaligen Vorherrschen der Literatur in England. In einem Lande, wo soeben die Tragödie des häuslichen Lebens und der bürgerliche Roman begründet worden war, lag die Gefahr nahe, dass eine junge, ohne Traditionen arbeitende Malerei ebenfalls nach dieser Seite abschweifte. Hogarth wollte der Malerei ein neues Genre geben, das episch oder dramatisch gefasst, ein malerisches Seitenstück zu Smollets und Richardsons Romanen bilde. Der Künstler macht im Zeitalter der Aufklärung dem Schriftsteller Platz. In diesem Sinne schreibt er selbst: »Ich habe mich bemüht, meine Gegenstände wie ein dramatischer Schriftsteller zu behandeln, mein Bild ist meine Bühne, und Männer und Frauen meine Schauspieler, die vermittels gewisser Handlungen und Geberden ein stummes Schauspiel aufführen.«

Andererseits dürfte für das Emporkommen dieser literarischen Zwittergattung auch die veränderte Umgebung in Betracht kommen, in die die Malerei in dem bürgerlichen England eingetreten war. Die Kunst, die vorher nur das Dasein Weniger mit ihrem Schönheitszauber durchleuchtet, war in dem freien England von Anfang an in die breiten Bahnen der Volksthümlichkeit gelenkt, einem Publikum überliefert worden, das erst allmählich zur Kunst erzogen werden musste, und dieser Eintritt des Massenpublikums in den Consum der Kunst in früher nicht geahnten Verhältnissen musste nothwendig auf die Malerei selbst zurückwirken. An die Stelle des früheren Amateurs von wahrhaft vornehmer Bildung tritt »das Volk«. Wie aber schon im Mittelalter für das Volk die Kunstwerke eine Art Bilderschrift gewesen waren — Picturis eruditur populus, hatte Gregor der Grosse gesagt —, so konnten auch die neuen Consumenten zunächst nur solche Kunstwerke brauchen, in denen eine Erzählung im Bilde dargestellt war. Die konnte dann auch der verstehen, dem sonst das Verständniss für Kunstdinge völlig verschlossen war, und daraus erklärt es sich, dass fast alle Genremaler — ziemlich ein Jahrhundert lang — sich mit mehr oder weniger Geist in den Bahnen Hogarths be-

wegten. Ihn wegen dieser Popularisirung der Kunst, wegen dieser Umformung des Bildes in den Bilderbogen als ein Musterbeispiel der Geschmacklosigkeit hinzustellen, wie es vielfach geschieht, würde daher zu sehr gefährlichen Consequenzen führen — es ist unlogisch, Hogarth zu tadeln und Knaus zu loben! — und wäre um so weniger angebracht, als Hogarths Bilder wenigstens verhältnissmässig gut gemalt sind, während viele seiner Nachfolger überhaupt nur durch die Arche Noah ihres Erzählertalentes über Wasser gehalten wurden.



Hogarth: Crevettenmädchen.

Was Hogarth konnte, wenn er den Schulmeister ablegte, hat er obendrein in seinen Porträts bewiesen. Da ist er ein ganz grosser Künstler. Seine Bildnisse haben nichts mehr von der in England vor ihm zur Manier gewordenen van Dyck-Eleganz, sie sind vierschrötig, eckig, angelsächsisch, dabei mächtig und breit gemalt, skizzenartig im besten Sinne des Wortes. Sein Crevettenmädchen in der Londoner Nationalgalerie z. B. ist ein Meisterwerk, wie das 19. Jahrhundert kaum eines aufweist.

In der Geschichte der Malerei gehört bekanntlich die letzte Hälfte des vorigen Jahrhunderts überhaupt vorzugsweise dem Bildniss, und die Engländer stehen hier in erster Reihe. Weder Hogarth noch Reynolds, noch Gainsborough war ein Genie wie Tizian, Velazquez oder selbst Frans Hals. Ihre Kunst kommt der der allergrössten Porträtisten nicht gleich, aber sie waren allen Malern des 18. Jahrhunderts überlegen: nicht nur auf Englands Boden die grössten seit van Dyck, sondern die ersten Porträtmaler Europas in jener Zeit.

Reynolds und Gainsborough lebten fast in denselben Jahren. Der eine, 1723 geboren, starb 1792, der andere, 1727 geboren, starb 1788. Sie hatten zu Modellen die Männer und Frauen derselben Gesellschaft. Sie gingen denselben Weg, Seite an Seite. Manche Berühmtheiten wanderten von Werkstatt zu Werkstatt und sind von Reynolds



Reynolds: Selbstporträt.

wie von Gainsborough gemalt worden. Gerade solche Bildnisse zeigen dann aber um so deutlicher, wie scharf die Beiden, die gewöhnlich in einem Athem genannt werden, trotz des gleichen Bodens, aus dem sie erwuchsen, von einander verschieden sind. Schon ihr Aeusseres erklärt diesen Unterschied.

Reynolds steht in seinem Selbstporträt der Florentiner Uffizien im rothen Talar des Akademiepräsidenten da, das Amtsbarett auf dem Kopf, die Hand auf einen Tisch gestützt, auf dem ein Exemplar seiner »Discurse« neben der Büste Michelangelos liegt. Die Gesichtsfarbe ist die eines Menschen, der viel in der Stube sitzt. Eine Brille mit grossen runden Gläsern lässt auf einen Mann schliessen, der sich durch Bücherlesen frühzeitig die Augen verdorben hat. Gainsborough mit seiner feinen römischen Nase, diesen stolz geschwungenen üppigen Lippen, und diesem Gesichtsausdruck, aus dem Unschuld und Raffinement zugleich spricht, macht gegenüber Reynolds den Eindruck des Naturkindes und des Gentleman. Die Backen sind frisch und röthlich angehaucht; eine seelenvolle Tiefe liegt in den grossen blauen, etwas melancholischen, doch frei ins Leben blickenden Augen.

Josuah Reynolds' Vater war Geistlicher, ein sehr unterrichteter Mann, der eine lateinische Schule hielt. Er gab dem Knaben, wie erzählt wird, den ungewöhnlichen Taufnamen aus dem merkwürdigen Grunde, weil er hoffte, dadurch die Aufmerksamkeit einer grossen Persönlichkeit, die den gleichen Namen trug, auf den jungen Menschen zu lenken. Der Sohn sollte Mediciner werden. Doch andere Bücher, die er auf der Schulbank las, machten auf den Knaben grösseren Eindruck. In der berühmten Abhandlung über die Malerei von Richardson fand er seinen Beruf. Hier bei der Lectüre bekam er Geschmack an künstlerischen Dingen, studirte die perspectivischen Werke des Pater Pozzo, las Alles, was er fand über Kunst, und copirte,

um sich vorzubereiten, Alles, was ihm an Holzschnitten und Kupferstichen in die Hände fiel. Eine der frühesten Zeichnungen, die aus seiner Kindheit erhalten sind, stellt das Innere einer Bibliothek dar. Mit 19 Jahren kam er nach London zu einem berühmten Lehrer, Hudson, dem Lieblingsmaler der damaligen Gentry, der als Lehrgeld 120 Pfund Sterling, d. h. 2400 Mark verlangte. Er war von vornherein überzeugt, dass nur London ihm die Mittel bieten könne, etwas Grosses zu werden, und miethete sich schon 1744 dort eine vornehme Wohnung, machte Haus, um die Aufmerksamkeit zu erregen. Bald war er in der Lage, durch einen Aufenthalt in Italien seine künstlerische Erziehung zu vollenden. Er hatte 1746 das Porträt eines Kapitän Keppel gemalt; dieser war kurz darauf zum Commandeur des Mittelmeergeschwaders ernannt worden und bot dem jungen Maler an, auf seinen Schiffen die Fahrt mitzumachen. 1749 segelte man ab, und Reynolds konnte drei Jahre in Italien verweilen.

Sein erster Eindruck war eine bittere Enttäuschung. Wo war das reiche Colorit, das er, durch die englischen Schwarzkunstblätter verführt, bei den italienischen Classikern zu sehen gehofft hatte? Alles erschien ihm leblos, bleich, fad. Er witzelte darüber, dass nicht mehr in Rom zu sehen sei. Besonders Rafael kam ihm als ein mittelmässiger Maler vor, den nur sonderbare Zufälle zu so hoher Berühmtheit gebracht hätten. Umgeben von den grossen Meisterwerken der Cinquecentisten beschäftigte er sich damit Carrikaturen zu zeichnen und machte eine Art von Travestie der Schule von Athen, indem er die Carrikaturen der damaligen englischen Colonie in Rom in den Attituden der Personen des Rafaelschen Bildes zeichnete. Doch bald schlug seine Ansicht ins Gegentheil um: er gerieth in den Bann der grossen Todten. Unaufhörlich trieb es ihn nun durch die Galerien Roms von Rubens zu Tizian, von Correggio zu Guido und Rafael. So eifrig studirte er im Vatikan, dass er sich darüber in den kalten Räumen eine Erkältung holte, die ihm dauernde Schwerhörigkeit zuzog. Der Aufenthalt in Rom war für ihn, was 100 Jahre später für Lenbach der in Spanien wurde. Schon bei Hudson hatte er sich eine grosse Geschicklichkeit als Copist erworben und namentlich zahlreiche Copien nach Guercino angefertigt. Während dieses italienischen Aufenthaltes aber wurde er der grösste Kenner alter Meister, den das 18. Jahrhundert gehabt hat. Es wird erzählt, dass der Chevalier van Loo, als er 1763 in England war, sich eines Tages vor Reynolds seiner unfehlbaren Sicherheit gerühmt habe, Originale von



Reynolds: David Garrick.

Copien zu unterscheiden. Worauf Reynolds ihm einen seiner Studienköpfe nach Rembrandt zeigte, den der Chevalier als ein unanfechtbares Meisterwerk des grossen Holländers bestimmte. Im April 1752 verliess er Rom und besuchte nun noch Neapel, die toskanischen Städte und Venedig. Die flüchtigen Reisenotizen, die über diesen Aufenthalt erhalten sind, zeigen, welche klare Uebersicht über die italienischen Schulen er sich verschafft hatte. Alles dreht sich um technische Fragen, um Licht- und Schattenwirkung, um die Geheimnisse des Helldunkels. Namentlich für Tizian hegte er eine schwärmerische Verehrung — er würde sich ruiniren, sagte er, um eins der Hauptwerke Tizians zu besitzen.

Als er 1752, 30 Jahre alt, wieder in England erschien, war sein Talent voll entwickelt, und die Amateurs waren einig darin, ihn als einen neuen van Dyck zu begrüssen. Mit dem Porträt der Miss Gunnings, der späteren berühmten Lady Hamilton trat er 1753 als eine Macht in den Kunstbetrieb Englands ein. Schon 1755, als Hogarth wegen mangelnden Zuspruches die Porträtmalerei aufgeben musste, sassen Reynolds 125 Personen, und seitdem liessen sich alljährlich etwa 150 von ihm malen, was ihm eine Jahreseinnahme von gegen 120,000 Mk. brachte. Er hatte seine Wohnung anfangs in St. Martins Lane, dem damals fashionabelsten Künstlerviertel aufgeschlagen, kaufte sich aber schon 1760 ein Haus in der allervornehmsten Gegend Londons, Leicester Square No. 47, und schmückte es mit fürstlicher Pracht. Das Atelier, das er sich baute, war gross wie ein Ballsaal und mit ganz modernem Luxus ausgestattet. Der grosse Corridor, der dazu führte, enthielt eine Galerie von Bildnissen alter Meister. Es war die Zeit des grossen literarischen und dramatischen Aufschwungs Englands. Garrick stand auf der Höhe seiner Popularität, Burke hatte sich schon einen Namen gemacht, Johnson



Reynolds: Joseph Baretti.

schrieb sein Wörterbuch. Richardson hatte den Gipfel seines Ruhms erreicht, Smollet »Peregrine Pickle« geschrieben, Gray durch seine Verse Aufsehen erregt. Sie alle und neben den tonangebenden Männern der Literatur und des Schauspiels auch die leitenden Charaktere der Politik und die Helden der Mode schlenderten in das vornehme Atelier und plauderten bei Reynolds über das Theater vor und hinter den Culissen, über Parlamentsverhandlungen und Hofklatsch, über Literatur und Kunst. Zur Zeit, da Goldsmith die letzten vollendenden Striche seinem »Reisenden« verlieh, war er ein häufiger Gast. Der Geschichtschreiber Gibbon, Sterne, dessen »sentimentale Reise« damals das Stadtgespräch war, brachten ihre freien Stunden bei ihm zu. Burke ebenfalls, der mit ihm seine Dissertationen über das Erhabene und Schöne besprach. Sie alle beanspruchten einen Platz in Reynolds' Porträtgalerie, wo alle Talente zusammentrafen. Auch der ganze englische Adel strömte ihm zu. Seit 1752 gehörte es 40 Jahre lang zum guten Ton, sich von ihm malen zu lassen. Seine Bilder gingen sofort zur Vervielfältigung in die Hände der Kupferstecher über. Im Catalogue raisonné der Reynoldsschen Werke zählt Hamilton schon bis 1820 nicht weniger als 675 Platten auf, die durch mehr als 100 Künstler nach Reynolds gestochen wurden und unter denen die Mezzotintostiche von Samuel Cousins wohl die feinsten sind. Nur eine unglaubliche Arbeitskraft, die ihn befähigte, während dieser langen Reihe von Jahren fast ohne Unterbrechung mit Rubensscher Leichtigkeit und Regelmässigkeit zu malen, hat es Reynolds möglich gemacht, ausser diesen Porträts auch noch eine ganze Anzahl religiöser und mythologischer Bilder anzufertigen, auf die er selbst besonders stolz war. Er malte mit grosser Beweglichkeit, stand sehr früh auf, frühstückte um 9 Uhr, war punkt 10 Uhr im Atelier, wo

er bis um 11 Uhr an angefangenen Bildern arbeitete. Punkt 11 Uhr erschien das erste Modell, dem nach einer Stunde ein anderes folgte. So malte er bis 4 Uhr, machte Toilette und gehörte dann der Gesellschaft.

Denn man hat sich Reynolds, trotz seiner Gelehrtennatur doch keineswegs als einsamen Sonderling zu denken. Obwohl er Junggeselle blieb, nachdem Angelika Kaufmann seine Hand ausgeschlagen, war sein Haus einer der Mittelpunkte des vornehmen London. Er gab Bälle, zu denen die ganze »Gesellschaft« geladen war, fuhr in einer prunkvollen Carosse aus, auf der Diener in blau und silbernen Livreen sassen. Auf seine Anregung wurde der literarische Club gegründet, wo er mit Johnson, Burke, Goldsmith, Gibbon und Garrick sich in die Probleme der Literatur und Philosophie vertiefte. Er wurde »Baronet« und als 1768 die Royal Academy gegründet wurde, deren erster Präsident. Die Diners der Akademie, die er bei den Preisvertheilungen veranstaltete, spielen eine Rolle in der Geschichte der englischen Kochkunst. Reynolds hatte versprochen, bei jeder dieser Zusammenkünfte über eine künstlerische Frage zu sprechen. Auf diese Weise entstanden während der 23 Jahre seiner Präsidentschaft jene 15 Discurse über die Malerei, die das Hauptwerk seiner literarischen Thätigkeit bilden. Es waren nicht seine Jungfernreden. Schon 1758 hatte ihn Johnson eingeladen, in einem von ihm gegründeten Journal, »The Idler«, Artikel über Kunst zu veröffentlichen. 1781 hatte er eine Reise nach Flandern und Holland gemacht, über die er, ein Vorgänger Fromentins, ebenfalls ein sehr feines Buch schrieb. In seinen Discursen zeigte sich dieses grosse literarische Talent dermassen gereift, dass man sie früher lange Burke oder Johnsohn zuweisen zu müssen glaubte.

Es sind ästhetische Traktate und kunstgeschichtliche Abhandlungen von bleibendem Werth. Von grosser Anschauung getragen und in praecisem Stil durchgeführt, sprechen sie über die Gesetze der klassischen Kunst, die Aufeinanderfolge der Stile, die Ursachen höchster Kunstblüthe. Freilich auch der Eklekticismus wird gepredigt. Der moderne Meister, heisst es, kann nur auf den Schultern seiner Vorfahren stehen. Die grossen Italiener müssen seine Vorbilder sein, und der grösste von Allen ist Michelangelo. Seine letzte Rede schloss mit den Worten: »Nicht ohne Selbstbefriedigung denke ich, dass diese Discurse Zeugniss ablegen werden von meiner Bewunderung für diesen wahrhaft grossen Mann; möge mein letztes in dieser Aka-

demie und von diesem Platz aus gesprochenes Wort der Name Michelangelos sein! Als er starb, schrieb sein Freund Edmund Burke in dem Nachruf, den er ihm widmete: »Sir Josuah Reynolds war einer der denkwürdigsten Männer seiner Zeit. Er war der erste Engländer, der den Ruhm der schönen Künste der Ehre und dem Glanze seines Vaterlandes hinzufügte: Hochberühmt in der Heimath und in der Fremde, von den Kunstverständigen und Gelehrten bewundert, von den Grossen gesucht, von den herrschenden Mächten umschmeichelt und von ausgezeichneten Dichtern gefeiert.« Er wurde mit grossem Pomp in der St. Paulskathedrale, dem Londoner Pantheon, beigesetzt. Die bei seinem Tode unvollendeten Bilder ergaben bei der Versteigerung 740,000 Mk.; das ganze Vermögen, das er hinterliess, soll 1,600,000 Mk. betragen haben.



Reynolds: Lord Heathfield.

Thomas Gainsboroughs Lebensbeschreibung liest sich ganz anders.

Der Reisende, der von London nach Birmingham fährt, kommt durch eine der lieblichsten Landschaften des Inselreichs. Er befindet sich mitten in der frischen zarten englischen Natur. Kleine Flüsse ziehen sich durch das leichtgewellte Gelände. Weite Wiesen bedecken die sanften Thalsenkungen mit üppigem Grün. In eingehegten Rasenplätzen weiden Damhirsche und Rehe, die neugierig herbeikommen, wenn der Zug vorbeibraust. Duftende Linden stehen träumerisch in der saftigen parkartigen Landschaft, durch die sich wie ein silbernes Band der Stour windet. Am Ufer dieses reizenden Flusses wurde als Sohn eines einfachen Tuchmachers Thomas Gainsborough geboren.

Reynold's Beruf war durch die Lectüre eines Buches bestimmt worden. In der Landschaft und im Walde, der an sein Heimaths-



Reynolds: Diane Viscountess Crosbie.

dorf stiess, da empfing Thomas Gainsborough, offen für alle Schönheiten der Natur, die entscheidenden Eindrücke seines Lebens. Hier lief er als Knabe herum und schwänzte die Schulstunden. »Tom wird eines Tages gehängt werden«, meinte der Schulmeister, »Tom wird ein Genie werden«, meinten die Eltern. Er skizzirte die Parkanlagen und Schlösser der Nachbarschaft. Noch in seiner späteren Zeit meinte er, dass kein malerischer alter Baumstamm, keine Wiese, keine Waldlichtung, kein Flüsschen, vier Meilen im Umkreis von Sudbury sei, das er nicht aus seinen Kinderjahren noch fest im Gedächtniss habe. Gleich Constable dachte er noch als alter Mann dankbar an seine Heimath, an all das Schöne, was er dort gesehen und was ihn zum Maler gemacht hatte. Hier in den grünen Wäldern und frischen Wiesen seines Geburtsortes erzog er sich selbst. Mit 10 Jahren war er ein Maler.

Ein vierjähriger Aufenthalt in London scheint dem, was er schon wusste, nicht viel hinzugefügt zu haben. Elegant in seinem Wesen, lebhaft in seiner Conversation, ein geborener Gentleman, wäre er vollkommen der Mann der Grossstadt gewesen. Aber er war viel zu bescheiden, von zu naiver Einfachheit, um sich unter die Sterne der Londoner Kunstwelt zu drängen, viel zu vornehm und schüchtern, um den Wettlauf um die Gunst des Publikums mitzumachen und



Reynolds: Die Schwestern.

kehrte daher 18 Jahre alt nach seinem Geburtsort zurück mit der nicht tröstlichen Aussicht, hier die Rolle des einfachen Provinzialmalers zu spielen. Der Wald blieb nach wie vor seine Hauptliebe. Eines Morgens, als er malend dasass und von seiner Staffelei aufblickte, sah er ein hübsches junges Mädchen in hellem Sommerkleid neckisch hinter den Baumstämmen auftauchen. Sie erröthet, er spricht sie schüchtern an. Bald darauf ist Margaret Burr seine Frau, und seine ganze Ehe mit ihr blieb ein reizendes Idyll wie der Frühlingsmorgen, an dem er sie kennen gelernt. Mit 19 Jahren verheirathet, liess er sich in Ipswich, dem Geburtsorte seiner Frau, nieder und verlebte hier 15 Jahre reinsten Glückes, fast in der Meinung, dass er da seine Tage beschliessen werde. Hier malte er seine ersten Porträts, die seit 1761 von einem Spediteur im Fuhrmannswagen nach London in die Ausstellungen der Royal Akademy befördert wurden. Von Ipswich ging er nach Bath, dem Modebad, und malte die Fremden, die im Sommer zur Kur kamen. Allmählich fingen seine Porträts an in London Beifall zu finden. Das ermuthigte ihn, 1764 selbst dahin überzusiedeln, wo er eine bescheidene Wohnung bezog. Bei seiner Ankunft war er noch wenig bekannt, er kam aus der Provinz, die er noch nie verlassen hatte, zu einer Zeit, als Reynolds schon auf dem Gipfel seines Ruhmes stand und Spanien und Italien besucht hatte. Doch allmählich verbreitete sich auch hier sein Ruf. Franklin war einer der Ersten, der ihm sass. Bald wurde er Lieblingsmaler des Königs und der königlichen Familie. Georg III. wurde acht Mal, Pitt sieben Mal, Garrick fünf Mal von ihm gemalt. Der Lordkanzler Camden, Sir William Blackstone, Johnson, Laur. Sterne, Richardson, Burke, Sheridan, Mrs. Graham, Lady Montagu, Mrs. Siddons, Lady Vernon, Lady Maynard und die Namen vieler



Reynolds: Miss Bingham.

anderer Berühmtheiten und Schönheiten sind mit dem seinen verbunden. Sein Lebenswerk, ausser den Skizzen, umfasst indessen doch nur etwa 300 Bilder, wovon 220 Porträts sind — eine geringe Summe gegenüber den 2000 Gemälden von Reynolds. Thomas Gainsborough arbeitete unregelmässig. Selbst wenn er in seinem Atelier war, sah man ihn oft stundenlang am Fenster stehen und träumerisch in's Grüne hinausblicken. Ebenso verschieden von Reynolds war er in seinem sonstigen Leben: unberechenbar, bald ein glänzender heiterer Gesellschafter, bald still, in Melancholie versunken. Er träumte viel, wenn Reynolds malte und schrieb. Während der Abende sass er gewöhnlich zu Hause bei seiner lieben kleinen Frau, fertigte keine Traktate und Diskurse über seine Kunst an, sondern machte Skizzen oder musizirte. Reynolds war ein Maler-Gelehrter, Gainsborough ein Maler-Musiker. Man sagte von ihm, dass er »Porträts des Geldes wegen, Landschaften aus Liebhaberei male, die Musik aber treibe, weil er nicht anders könne«. Wie Reynolds eine Bibliothek, legte er sich eine Sammlung von Musikinstrumenten an. Selbst auf seinen Bildnissen gibt er den Leuten mit Vorliebe eine Geige in die Hand. Dem musikalischen Club in Ipswich, den er gegründet hatte, blieb er zeitlebens treu und verlebte in diesem Landstädtchen oder in Richmond oder Hampstead alljährlich den Sommer. Hier in der grünen Natur wollte er auch begraben sein. Sein Leichenbegängniss fand ganz im Stillen statt. In der friedlichen Gräberstätte zu Kew schlummert Thomas Gainsborough ruhig unter schattigen Weiden, fern vom Geräusch und Getümmel der Grossstadt. An seinem Grabe sagte Sir Josuah: „Sollte England jemals so reich an Talenten werden, dass man von einer englischen Schule reden darf, so wird Gainsborough's Name als einer der ersten der Nachwelt überliefert werden.

Ja, man möchte heute sagen: als der Allererste.

Josuah Reynolds ist gewiss ein grosser Maler und verdient die hohe Verehrung, die seine Landsleute ihm weihen. Man kann im Reliquiensaal der Royal Academy den Sessel, den er bei seinen Sitzungen verwendete und auf dem das ganze berühmte England des 18. Jahrhunderts sass, nur mit einer gewissen Ehrfurcht betrachten.



Reynolds: Nelly O'Brien.

Reynolds ist von den grossen englischen Porträtisten derjenige, der am meisten den classischen Meistern sich nähert, im höchsten Grad die Qualitäten zeigt, die wir an jenen lieben. Seine Farbe ist von einer merkwürdigen Saftigkeit, Tiefe und Leuchtkraft, sein Helldunkel warm und duftig. Es gibt Porträts von ihm, die an Tonfeinheit den schönsten Rembrandts gleichkommen, andere, deren vornehme Farbe an die Meisterwerke van Dycks anklingt. Herr des ganzen Mechanismus des menschlichen Körpers, besitzt er im höchsten Grade die so seltene Kunst, eine Person sicher und ungezwungen auf ihre Füsse zu stellen. Seine Porträts sind Bilder, man braucht die Personen, die sie darstellen, gar nicht zu kennen, sie genügen als Kunstwerke an sich und als psychologische Studien eines Mannes, der die Fähigkeit besass, den Menschen in's tiefste Herz zu schauen. Die den Zeitraum eines halben Jahrhunderts umfassende Liste aller derer, die Sir Josuah gesessen haben, liefert einen fortlaufenden Commentar zur englischen Geschichte jener Zeit.

Da sehen wir das feine Porträt Sternes mit dem geistreich spöttischen Ausdruck; — den merkwürdigen Bohème Oliver Goldsmith, der damals schon das Manuskript seines Vicar of Wakefield in der Tasche trug; — Johnson, das einemal am Schreibtisch, auf dem ein Tintenfass steht und ein Band seines englischen Wörterbuchs liegt, das anderemal, wie er kurzsichtig in linkischer, schwerfälliger Haltung



Reynolds: Frances Countess of Essex.

in einem Buche liest, in das er mit halbgeschlossenen Augen hineinblickt. Garrick, der von einem Atelier in's andere ging, kommt auch in Reynolds' Porträtwerke viermal vor. Unter seinen Bildnissen hoher Militärs ist das des Generals Lord Heathfield, des berühmten Vertheidigers von Gibraltar, den er in grosser Uniform malte, eins der bedeutendsten. Fest wie ein Felsen steht er da, in der Hand den Schlüssel der Festung. Welcher Unterschied zwischen diesen Figuren und denen der gleichzeitigen französischen Bildnisse. Dort jene freundlich heiteren Minister, jene galanten und zierlichen Erzbischöfe, jene duftenden, anmuthigen Marquis, die sich mit eleganter Leichtigkeit auf dem Boden des Parkets bewegen und an deren Gesichtern die nivellirende Feinheit die individuellen Härten verwischt hat. Hier ausdrucksvolle, denkende Köpfe, harte, in der Schule des Lebens gefestete Charaktere, manche Gesichter roh und aufgedunsen, der Blick voll kalter Entschlossenheit, die breitbeinige Haltung voll selbstbewusster Würde und knorrigem, plebejischem Stolz. Dasselbe bürgerliche Element herrscht in den Damenbildern vor. Bei van Dyck jene edlen, vornehm sinnenden Gestalten, die immer noch der Glanz der Renaissance umstrahlte. Im Hintergrund ein kunstreich gefalteter Vorhang, eine Säule oder der Ausblick in die stillen Baumalleen eines weiten Parks. Hier strenge, thätige Frauen in ihren Alltagskleidern und von gedankenvoller Miene, gute Mütter, umgeben von ihren Kleinen, die sie küssen und zärtlich umschlungen halten. Das Repräsentirende ist geschwunden und an seine Stelle der Sinn für das home und für die Familie getreten. Die Kinderbilder dieses kinderlosen alten Junggesellen waren eine künstlerische Offenbarung für die damalige Generation und sind das Entzücken der heutigen. In andern Damenbildern kommt die für den englischen Volkscharakter

so bezeichnende Vorliebe für Hausthiere und für den Sport zum Ausdruck. Die schöne Herzogin von Devonshire malte er, wie sie leicht mit dem Finger die Zärtlichkeiten ihres Töchterchens abwehrt, das gern ihre Coiffüre zerstören möchte. — eine ganze Anzahl vornehmer Damen, wie sie ihr Geflügel füttern oder ihre Schoosshündchen streicheln, — Lady Spencer im Reitkostüm, die Peitsche in der Hand, das Pferd am Zügel, die Wangen vom Spazierritt geröthet. Nelly O'Brien war offenbar eine Schauspielerin, eine Frau, die den Männern den Kopf verdrehte, und sie thut es noch heute in Reynolds' Bilde. Es liegt etwas Räthselhaftes, Verwirrendes in dem Lächeln dieser Sphinx — nur Mona Lisa hat so gelächelt, aber Nelly's Augen sind tiefer, verlangender —, man fühlt, dass in den drei Jahrhunderten seit Mona Lisa die Liebe eine andere, raffinirtere Nuance bekommen. Das Porträt der Mrs. Siddons ist das berühmteste der Bildnisse von Schauspielerinnen, die Reynolds gemalt, und Mrs. Siddons wohl von allen Frauen der Welt diejenige, deren Porträt die Maler am häufigsten beschäftigt hat. Sie war die Tochter des Schauspielers Roger Kemble, die Schwester der niedlichen Schauspielerin Mrs. Twiss, deren Porträt (von 1784) wir ebenfalls von Reynolds haben, und des berühmten John Philip Kemble, der in dem Porträtwerk Lawrence's so oft als Hamlet, Cato, Coriolan, Richard III. u. s. f. vorkommt. Für die Bretter geboren, hatte sie schon als Kind ihre Eltern auf deren Thespisfahrten begleitet und verschiedene Engage-



Reynolds: Mrs. Siddons.



Reynolds: Prinzessin Sophie Mathilde.

ments in der Provinz, in Birmingham, Manchester und Bath gehabt, bevor sie der Dramaturg Sheridan für das Drury Lane Theater in London gewann. Sie debütirte hier am 10. Oktober 1782 und galt seitdem als die grösste Schauspielerin ihrer Zeit. Lady Macbeth war ihre Hauptrolle, in der sie von Romney und Lawrence gemalt wurde. Reynolds malte sie als tragische Muse. Ein Diadem schmückt ihr Haar, auf einem Thron sitzt sie; der Thron steht auf Wolken. Hinter ihr stehen zwei allegorische Wesen, das Verbrechen und die Reue — zwei ziemlich unglückliche Figuren. Die Hauptfigur aber ist wahrhaft gross, von edler königlicher Haltung, ganz ungezwungen in ihrer Theaterstellung. Reynolds hatte die Komposition schon im Kopf, mehrere Wochen bevor Mrs. Siddons im Herbst 1783 ihm sass. »Steigen Sie auf den Thron, für den Sie geboren sind und suggeriren Sie mir die Idee der tragischen Muse«. Mit diesen Worten führte er sie auf das Postament. »Ich machte einige Schritte«, erzählt die Schauspielerin, »und nahm dann gleich die Attitude an, in der die Muse geblieben ist.« Als das Bild beendet war, sagte Sir Josuah, galant wie immer: »Ich kann nicht auf die Ehre verzichten, am Saume Ihres Gewandes auf die Nachwelt überzugehen«. Und er, der sonst seine Bilder fast nie bezeichnete, schrieb in grossen Buchstaben Name und Datum auf den goldgestickten Saum des Kleides. Das Hauptexemplar ist seit 1822 beim Lord Grosvenor, ein zweites im Museum von Dulwich.

Reynolds liebte es, die Personen, die ihm sassen, in mythologischer oder geschichtlicher Auffassung darzustellen. So malte er Mrs. Hartley mit ihrem Knaben als Nymphe mit dem jungen Bacchus, drei Fräulein Montgomery als die drei Grazien, die die Herme des Hymen bekränzen, ein kleines im Grase sitzendes Mädchen als »the age of innocence«, Lady Spencer, wie sie als Zigeunerin ihrem Bruder wahrsagt, die Mrs. Sheridan als heilige Cäcilie. Die sogenannten fünf Engelsköpfe der Londoner Nationalgalerie sind fünf verschiedene

Studienansichten des reizenden Kinderköpfchens der kleinen Isabella Gordon. Garrick ist auf einem seiner Bildnisse zwischen den allegorischen Figuren der Tragödie und Komödie dargestellt.



Reynolds: Miss Gwatkin (Simplicity).

Reynolds selbst war gerade auf diese zum Historienbild umgestalteten Porträts sehr stolz. Er war, wie er sagte, überhaupt nur Porträtmaler, da die Welt es verlangte, — das, was er anstrebte, war die grosse Geschichtsmalerei. Bilder wie der kleine Hercules mit der Schlange, Cupido, der den Gürtel der Venus löst, die Enthaltsamkeit des Scipio, der Tod Didos, der Prophet Samuel als Knabe oder die Anbetung der Hirten lassen es indessen durchaus nicht bedauerlich erscheinen, dass er nur selten zu solchen mythologischen und geschichtlichen Bildern Zeit fand. Seine Putti stammen von Correggio, im Arrangement der Gewänder ähnelt er Guido, in seiner Venus vergröbert er Tizian. Reynolds Eigenart in diesen Bildern ist nur die eklektische Häufung von Eigenthümlichkeiten der alten Meister — um Neues bereichert hat er die Kunstgeschichte nicht.

Und hierin liegt überhaupt seine Schwäche. Hogarth erklärte: »es gibt nur eine Schule, die der Natur«; Reynolds: »es gibt nur eine Eingangspforte zur Schule der Natur, und den Schlüssel dazu haben die alten Meister«. Die grossen Alten waren seine ewige Sorge. Er hat sich in seinen Schriften bemüht, eine Art Generalbass der Malerei herzustellen, hat die Principien der Besten jedes Landes aufgenommen, war unermüdlich darin, die alten Meisterwerke um ihre Geheimnisse zu befragen und hat sich dadurch das Verdienst erworben, die englische Schule, die noch keine ausgebildete Maltradition hatte, technisch auf sichere Füsse gestellt zu haben. Er war der Gründer einer wissenschaftlichen an den Alten geschulten Maltechnik, der Lenbach des 18. Jahrhunderts. Ueber Farbenmischungen,



Reynolds: Lady Caroline Howard.

über die Abstufungen des Helldunkels technisch und aesthetisch hat kein Künstler so viel gegrübelt als er, der die grossen Niederländer Rubens, van Dyck und Rembrandt gewiss ebenso gut oder besser als seine eigentlichen Lieblinge, die Italiener, kannte. Sein ganzes Leben lang experimentirte er, um den Stein der venezianischen Weisen zu finden. Aber er machte damit dieselbe Erfahrung wie Lenbach. Denn dieses Experimentiren zur Erzielung altmeisterlicher coloristischer Effecte war der Fluch für die Haltbarkeit seiner Bilder. Schon Walpole sagte darüber: »Wenn Sir Josuah mit seinen eigenen zerrissenen Bildern zufrieden ist, so ist er darin glücklicher als die Besitzer oder die Nachwelt sein wird. Meiner Meinung nach müsste er in jährlichen Raten und zwar nur so lange bezahlt werden, als seine Werke dauern.« Und Haydon meinte: »Reynolds möchte gern durch Kniffe zu Resultaten gelangen, die die alten Meister durch die einfachsten Mittel erzielten.« Er wollte seinen Bildern durch Asphalt künstlichen Galerieton geben und bewirkte dadurch, dass sie heute der Mehrzahl nach jede Frische verloren haben.

Und auch bei der Pose und sonstigen Auffassung wird man den Gedanken an van Dyck und andere Alte nicht immer los. Reynolds' Hauptstreben war, nicht nur im Colorit sondern in Allem soweit als möglich den Alten zu ähneln, und das hat etwas Reflectirtes, Ueberlegtes in seine Bilder gebracht. Er liebte die Römer und Venetianer sehr, wir meinen heute, dass er sogar ein wenig zu sehr die Bolognesen geliebt hat. Gerade die feine künstlerische Erziehung, die er in Italien und Holland genossen, und die wissenschaftliche Art, mit der er seine Kunst betrieb, haben Reynolds geschadet, zu viel Reminiscenzen, zu viel fremden Strich in seine Bilder gebracht. Er hat es in den

meisten Fällen verstanden. die zahlreichen Entlehnungen seiner Palette, all das, was er von Leonardo, Correggio, Velazquez und Rembrandt genommen hatte, in eine Einheit zu bringen. Doch ganz vergessen, um nur sein Modell zu sehen, hat er die alten Meister selbst vor der elegantesten Lady und vor dem frischesten englischen Boy nicht. Bei seinen Kindern dachte er an die Cherubine Correggios, bei seinem Schuljungen an Murillo, bei dem Porträt der Mrs. Hartley an Leonardo da Vinci, bei dem der Mrs. Sheridan an Rafael. Es fehlte ihm das Spontane, das den grossen Meister kennzeichnet. Künstlich, durch Wissenschaft, auf den Schultern aller seiner Vorgänger hob sich Sir Josuah empor. Er erreichte damit in den Bildnissen seine pikanten Effecte, musste aber den Nachtheil in Kauf nehmen, dass aus vielen seiner Werke mehr ein ranziger Geruch von Oel und Firniss, als der Hauch des Lebens strömt.



Reynolds: The affectionate Brothers.

Gainsborough kann in der Gesammtheit seiner Arbeiten gewiss nicht mit Reynolds verglichen werden. Er verfügte weder über dessen Arbeitskraft, noch über seine fliessende, glänzende, stets ihrer Wirkung sichere Malweise. In manchen seiner Bilder macht er den Eindruck eines Autodidakten, der sich so gut er konnte, zu helfen suchte. Ebenso wenig hat er die psychologische Schärfe von Reynolds. Ein Porträtmaler legt nie mehr in einen Kopf hinein als er in seinem eigenen hat, darum konnte Reynolds, der scharfe Denker, sehr viel in seine Köpfe hineinlegen, während Gainsborough, der Träumer, bedeutenden männlichen Charakteren oft ziemlich hilflos gegenüberstand. In seinem ganzen Wesen Landschafter, setzte er sich auch vor sein Modell wie vor eine Landschaft mit empfindenden, nicht



Gainsborough: Selbstporträt.

mit analysirenden Augen hin. Was bei Reynolds gewollt und gewusst ist, ist bei Gainsborough gefühlt, daher jener immer gut und fehlerlos, Gainsborough ungleich, oft mangelhaft, aber in seinen besten Bildern von einem Reiz, den die des Akademiepräsidenten nie erreichten.

Auch Gainsborough nannte, als er starb, einen alten Meister: »Wir alle gehen zum Himmel und van Dyck ist mit von der Partie.« Aber was ihn von Reynolds unterscheidet und ihm den Charakter grösserer Originalität gibt, ist gerade seine naive Unabhängigkeit von den Alten, zu der er schon durch die Verschiedenheit seines Studienganges geführt wurde. Reynolds hatte zwei Jahre in Rom gelebt und alle Hauptstädte Italiens durchforscht, hatte Flandern und Holland besucht, Rembrandt bewundern gelernt und sich für Clairobscur begeistert. Gainsborough in seiner ländlichen Zurückgezogenheit hatte weder durch Reisen auf dem Continent die grossen Meister der Vergangenheit studieren können, noch Ateliertraditionen überkommen. Er begnügte sich mit den Schönheiten, die ihm der heimathliche Boden zeigte, studirte sie in ihrer rührenden Einfachheit, ohne sich um akademische Regeln zu kümmern. Er lebte in London bis zu seinem Tod, ohne einmal England zu verlassen, und das gibt seinen Bildern eine andere Nuance. Jener studirte Bilder und Bücher, dieser nur das »Buch der Natur.« Seine Porträts tragen nie irgendwelche Absichtlichkeit zur Schau, sind nie ins Historische gesteigert, sondern wollen nichts als den Eindruck einer ganz subjectiven Naturwahrheit in Haltung und Färbung geben. Nichts drängte sich zwischen ihn und das Modell, kein »schwarzer alter Meister« verdunkelte die Leinwand. Seine Mache ist persönlicher, das Colorit transparenter und frischer. Die Personen selbst erscheinen bei ihm eleganter,



Gainsborough: Blue boy.

graziöser, moderner als bei Reynolds, bei dem sie durch die Annäherung an die Renaissancemenschen einen Stich in's Stilvolle, Classische, Alte bekamen. Es spricht sich in seinen Bildern rein der Engländer aus, ein Engländer von jener Delicatesse und vornehmen Zartheit, die in den Werken der heutigen englischen Maler so eigenartig berührt.

Der Gang von Hogarth zu Gainsborough bedeutet ein Stück englischer Culturgeschichte. Hogarth ist die Verkörperung des John Bull, man hört bei ihm das Knurren der bösartigen Bulldogge. Diese brutale unanständige Derbheit ist, seitdem England aus seinen Flegeljahren herausgetreten, unter Gainsboroughs' Händen liebenswürdig, raffinirt, sanft, verführerisch geworden. Reynolds in seiner altmeisterlichen Wucht könnte am ehesten mit Tintoretto verglichen werden; Gainsborough in seiner ganz modernen phantasievollen Eleganz ist ein zarter, subtiler, mysteriöser Geist, Poet und Zauberer zugleich, wie Watteau. Dort hört man die vollen, schwellenden Accorde der Orgel, hier den zarten feinen Silberklang der Geige. Reynolds liebte die warmen braunen und rothen Töne, Gainsborough hat in einer Reihe seiner glücklichsten Schöpfungen zum ersten Mal jene kalte grünlich-blaue Tonscala versucht, auf die auch heute wieder die Mehrzahl der englischen Bilder gestimmt ist. Alles ist bei ihm weich und klar, die Töne der blauen oder hellgelben Seide, die er besonders liebte, sind von durchsichtigem



Gainsborough: Die Schwestern.

Schmelz; der Hintergrund verliert sich in träumerischen Duft; die Figuren sind von schmeichelnder Luft umkost.

Welches Meisterwerk hat er in dem Blue boy, seinem populärsten und ihm eigenthümlichsten Bilde, geschaffen. Man kann jedes Stück der Kleidung schildern, aber unmöglich die Harmonie dieser Malerei beschreiben, dieses köstliche feine Blau des Kleides, das sich von einem leuchtenden braunen landschaftlichen Hintergrund abhebt. Wie steht dieser prächtige junge Mensch, vornehm von Kopf bis zu Fuss, in dieser braun- und grünen Herbstlandschaft mit ihrem umwölkten Himmel. Master Boottal ist wohl das eleganteste Porträt, das seit van Dyck in England gemalt wurde, und zugleich von einer ganz neuen Nervosität. Man beachte diesen jugendlichen Stolz im Blick, dieses Unruhige, Sensible der Haltung. Sind die Menschen anders geworden oder sieht der Maler mehr? Man findet bei van Dyck keine so ausdrucksvollen nervösen Physiognomien. Die Nüancen der Melancholie, die tiefe Träumerei, die vornehme aristokratische Blasirtheit — erst Gainsborough hat sie empfunden und voll auszudrücken gewusst.

Und derselbe Mann, der die vornehme Eleganz dieses jugendlichen Grandseigneurs malte, schuf auch Bauernkinder, die frisch von den duftigen Wiesen und Wäldern ihrer Dörfer kommen. In Josuahs Kindern steckt oft etwas von Correggio, die Kinder Gainsboroughs umweht eine bäurische Anmuth, eine ungezügelte Wildheit, sie sind die echen Sprösslinge der Natur, die fessellos wie das Wild im Walde sich tummeln. Namentlich aber seine Frauen sind ganz anbetungswürdige Geschöpfe. Während Reynolds, der Historienmaler, die seinen gerne in das Heroische steigerte, sind die Gainsboroughs mit ihrer



Gainsborough: Mrs. Siddons.

feinen, durchsichtigen Haut, ihrem süssen Blick, in dem eine merkwürdige Mischung von schmachtender Hinfälligkeit, Unschuld und Koketterie liegt, die echten Engländerinnen des 18. Jahrhunderts.

Mrs. Siddons ist bei ihm nicht im Theaterkostüm, sondern in einfacher Strassentoilette, keine tragische Muse, sondern das leidenschaftliche, liebende Weib, das einst als romantisch angehauchter Backfisch mit Lebensgefahr aus dem Kloster geflohen war, um sich mit dem hübschen jungen Schauspieler der väterlichen Truppe, der es ihr angethan, zu vereinen. Welch süsse Grazie in der Pose, welch feiner Geschmack in der Anordnung, welch wunderbare Reinheit der Farbe. Ich wüsste ausser Watteau keinen älteren Meister, der solche feuchte, träumerische, sinnlich zärtliche Augen gemalt hätte. Die wunderbare Mrs. Graham in der Nationalgalerie zu Edinburgh ist rein malerisch vielleicht sein allergrösstes Werk. Oder wie schön ist das Doppelporträt jenes jungen Ehepaares Hallett, das zärtlich verschlungen durch die einsame Allée eines lauschigen Gartens irrt. Oder diese bleiche schmachtende Mrs. Parsins mit ihrem bezaubernden Lächeln und dieser geheimnissvollen Sprache des Blicks. Gainsborough war kein scharfer Beobachter, aber er war ein empfänglicher, sensibler Geist, der die Seele selbst, das Spiel der Nerven, den flüchtigsten Schimmer seelischer Erregung auffing. Es geht durch die Mehrzahl seiner Bildnisse eine rührende Zärtlichkeit, ein Hauch träumerischer Melancholie, den schwerlich die Personen selbst gehabt haben, sondern den er aus sich in sie hineinlegte. Die Melancholie ist der Schleier, durch den er die Dinge sieht, wie Rey-



Gainsborough: Mrs. Graham.

nolds durch das Medium der Wissenschaft. Reynolds war Verstand und Wille, Gainsborough Seele und Temperament, und nichts kann ihren Wesensunterschied besser kennzeichnen, als dass der eine, wenn er keine Porträtsitzung hatte, Geschichtsbilder, der andere Landschaften malte, durch die er Bahnbrecher wurde, wo jener Epigone war.

Auch auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei waren die frischen naturalistischen Keime, die sich im Quattrocento allenthalben ans Licht gewagt hatten, in der Hochrenaissance wieder verkümmert. Es hatte sich im 16. Jahrhundert — dem ganzen idealistischen Zuge der Zeit entsprechend — die Lehre herausgebildet, dass der Maler — wie den menschlichen Körper — auch die Natur zu verbessern fähig sei. Dem hohen Stil der grossen Figurenmalerei mit ihrer kunstvoll abgewogenen Composition entsprach eine Landschaftsmalerei, die ebenfalls in erster Linie als edle architektonische Umrahmung eines mythologischen Vorgangs gedacht war. Auch England hatte in *Richard Wilson* einen Gläubigen jener Lehre, die im 17. Jahrhundert durch Claude Lorrain in so grossartiger Weise verkündet worden war. Das Heimathland seiner Seele war Italien. Er brachte durch Porträtmalerei eine kleine Summe zusammen, borgte das Uebrige und fühlte sich erst in seinem Fahrwasser, als er Venedig betreten hatte. Hier wurde er auf Zucarrellis Rath Land-



Gainsborough: Die Tränke.

schafter und von Joseph Vernet in Rom in seinen Bestrebungen unterstützt. Er war auf dem Wege, ein gesuchter Maler zu werden, und hat in vielen seiner Bilder einen sehr feinen Sinn für wohlabgewogene und graziöse Composition im Sinne Claudes gezeigt. Doch sein Glück dauerte nicht lange. Wilson hatte — wie so viele andere damals — die fixe Idee, dass der liebe Gott die Natur nur geschaffen habe, um als Rahmen für das Unglück der Niobe und als Träger klassischer Architekturen zu dienen. Die vorgeschobenen Baumcoulissen wie die classischen Tempel des englischen Claude enthalten nichts, was nicht der französische schon besser gemalt hätte. Als der König, um ihn zu unterstützen, ihn einmal beauftragt hatte, die Gärten von Kew auf einem Bilde darzustellen, malte er, unverbesserlich, statt des königlichen Parks eine ganz willkürlich componirte classische Landschaft und beleuchtete sie mit der Sonne von Tivoli. Der König schickte ihm das Bild zurück, beissende Epigramme erschienen in den Zeitungen, Reynolds in seinen akademischen Reden witzelte über ihn. Wilson ver-



Gainsborough: Waldlandschaft.

brachte seitdem seine Tage in der Kneipe, bekam das Delirium und starb halbverhungert, 70 Jahre alt.

Die nationalstolzen Engländer waren viel zu sehr mit ihrer Scholle verwachsen, um an den exotisch-idealistischen Scenerien Wilsons Geschmack zu finden. Es lebte in ihnen jener Patriotismus, jenes zärtliche Heimathgefühl, das im 17. Jahrhundert die Holländer zu Landschaftern gemacht hatte. Auch auf diesem Gebiete waren sie dazu berufen als Fortsetzer der Holländer einzutreten, die harrenden Keime der intimen Landschaftsmalerei zur vollen Reife zu bringen. Die lieblichen üppigen Thäler mit dem saftigen Grün, die süssen Waldungen mit bunt schillernden Blättern, die goldenen wogenden Kornfelder und die malerischen kleinen Landhäuser, dazu die unbeschreiblich weiche Luft, die Alles umkost, mussten das Auge der Schriftsteller und Maler von selbst auf diese Schönheiten lenken. Ein Engländer war es, der im 18. Jahrhundert das Hauptbuch der Naturbegeisterung schrieb. James Thomson in seinen »Jahreszeiten« ist der erste grosse Naturmaler unter den Dichtern. Taine findet den



Gainsborough: The Watering Place.

ganzen Rousseau in ihm vorgebildet. »30 Jahre vor Rousseau hat Thomson alle Empfindungen Rousseaus ausgesprochen, fast in gleichem Stil«. Er hat nicht nur wie Rousseau einen eindringenden Sinn für die grossen wilderhabenen Naturerscheinungen, für Wolkenbildung, Lichteffekte und Farbencontraste, er freut sich auch am Geruch der Melkerei, an den kleinen Vögeln, an Waldesschatten, Wiesenhelle, an allem Lauschigen und Idyllischen. »Natur! Allmutter, deren rege Hand des bunten Jahres Wechselzeiten rollt, wie hehr, wie göttlich gross sind deine Werke. Mit welchem Wonneschauer schwellen sie den Geist, der staunend sieht und staunend singt«.

Ein merkwürdiger Zufall hat es gewollt, dass Thomas Gainsborough, der Erste, der als Maler die lieblichen Reize seiner Heimath, die Anmuth ihrer saftigen, tiefgrünen Rasenflächen, die Kraft der hochstämmigen weitschattigen Bäume mit den Augen des Verliebten schilderte, im Frühling desselben Jahres 1727, wo Thomsons »Frühling«

erschien, geboren wurde. Dass er Thomson kannte und für ihn schwärmte, zeigt, dass er seinem Andenken jene anmuthige Musidora der Londoner Nationalgalerie widmete, jenes liebliche Weib, die im schattigen Waldesweiher ihre Füsse badet. Auf die Royal Academy soll er während der 18 Jahre, die er dort ausstellte, nur ein halbes Dutzend Landschaften geschickt haben. Dagegen hingen sie in seinem Hause in Pall Mall in langen Reihen an den Wänden des Ateliers. Nach seinem Tode hielt Frau Gainsborough eine Auction, in der 56 Landschaften verkauft wurden. Man kann Gainsborough dem Kreise der Modernen beirechnen, so naiv und intim wirken seine Bilder. Er, der seine ganze Jugend in idyllischer Waldeinsamkeit verlebte, war so recht dazu geschaffen, der Schilderer dieser weichen englischen Natur zu werden. Er vernahm das Murmeln der Bäche und das Säuseln der Winde. Wie sein eigenes Leben gleichmässig und friedlich, von freundlichen Elementen bewegt dahinfloss, so stehen die Bäume auf seinen Bildern in friedlichem Schweigen da; kein Sturm stört die Heiterkeit eines Gainsborough'schen Bildes. Er war eine heitere musikalische Seele, wie Corot. Seine Landschaften kennen keine wildbewegte Grossheit, sie sind ein Tummelplatz der Kinder, ein Ruheort der Herden. »Die Ruhe des Mittags, den Schleier der Dämmerung, den Thau und die Perlen des Morgens«, sagt Constable, »findet man in den Bildern dieses guten, kindlichen, glücklichen Mannes. Wenn wir sie betrachten, finden wir Thränen in unsern Augen und wissen nicht, woher sie kommen. Den einsamen Schafhirten mit seiner Heerde, den Bauer, der mit seinem Bündel Holz aus dem Wald zurück kommt, lauschige Wälder und helle Thäler, süsse kleine Bauernkinder im Frühling mit ihrem Krug, das ist's, was er zu malen liebte und was er mit ebenso ausgesuchtem Raffinement wie zarter Naturwahrheit gemalt hat.« Seine Landschaften sind wie Fenster, die sich auf's Land öffnen, keine Compositionen, sondern Ausschnitte aus der fruchtbaren englischen Natur. Alle Jahre kehrte er auf seine grünen Wiesen zurück und ganz früh, wenn die Sonne schien, malte er. Vor ihm erhob sich eine Gruppe Bäume, Heerden weideten rings um die Meierei, Tausende von fleissigen Bienen flogen summend von einer Blume zur andern, Ziegen von kleinen Zicklein begleitet grasten auf der Wiese, wilde Tauben girrten und die Waldvögel sangen ihr Lobe den Herrn. So wirken Gainsboroughs Landschaften. Sie sind sanft und mild wie eine süsse Melodie, von discreter Intimität, ohne coloristische Effekte, fein harmonisch wie die

Natur. Eine Strohhütte, die schüchtern unter grossen Bäumen auftaucht, ein silbernes von Trauerweiden umsäumtes Bächlein, eine Brücke, die auf eine fette grüne Wiese führt — das sind Gainsborough's Stoffe. In der Grosvenor Galerie ist die berühmte »Cottage Door.« Eine junge Bäuerin mit dem jüngsten Kind im Arm steht an der Thür einer ländlichen Hütte, vor der die andern Kinder, einige halbnackt, spielen. Tiefer Friede rings umher, grosse alte Eichen strecken schützend von beiden Seiten ihre Zweige über das Dach, goldene Sonnenstrahlen hüpfen über die Wiese. Nur Frederick Walker hat später noch solche Bauernfrauen und solche Kinder gemalt, die zugleich so natürlich und so zart sind. Von den vier Bildern der Nationalgalerie — »Waldlandschaft«, »Tränke«, »Marktkarren« und »Bauernkinder« ist die Tränke das berühmteste. Im Vordergrund ein stiller Weiher mit Kühen, dabei der Hirt, ein Arbeiter aus Suffolk, im Hintergrund ein vornehmes altes normannisches Schloss, wohl Hedingham Castle bei Sudbury. Durch Bilder wie diese ist England das Heimathland des Paysage intime geworden. Als Figurenmaler wie als Landschafter haben die Engländer im 18. Jahrhundert in origineller Weise angefangen — es dauerte nicht lange, so lenkten die andern Völker in die nämlichen Bahnen ein.



II.

Die kunstgeschichtliche Lage auf dem Continent.

GOETHE vergleicht die Geschichte der Wissenschaft mit einer grossen Fuge: die Stimmen der Völker kommen erst nach und nach zum Vorschein, und dieses schon einmal von Hettner angezogene Gleichniss ist auch für die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts in hohem Grade bezeichnend. Die drei grossen Culturvölker — Engländer, Franzosen und Deutsche setzen der Reihe nach ihre Stimmen ein und durch alle geht ein gleicher gemeinsamer Grundton. England war in jenen grossen Kämpfen, die man das Zeitalter der Aufklärung nennt, vorangegangen. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts befruchteten die englischen Einflüsse den Continent. Die Wahrheit und Natürlichkeit der englischen Sitten werden als vorbildlich hingestellt, und England wird in seiner ganzen Cultur für den Continent die Lehrmeisterin. Auf allen Gebieten wird dem Zopf, dem aus der Vergangenheit Herübergeschleppten der Krieg erklärt und nach neuen Zuständen gesucht.

Selbstverständlich wurde es den andern Völkern nicht so leicht, sich auf den Boden der modernen Zeit zu stellen. England hatte seine Revolution schon im 17. Jahrhundert gehabt, in Frankreich bereitete sie sich erst vor. Das 18. Jahrhundert war also für alle andern Völker eine Uebergangszeit, in der sich zwei Culturen schieden, eine Zeit ungeheurer Widersprüche, voll Sturm und Drang. Man fröhnt jeder Ausschweifung und begeistert sich für Tugend; der Sarkasmus der Spötter besteht neben dem tiefsten, sentimentalen Naturgefühl; der Aberglaube blüht neben Aufklärung und Wissenschaft; in den Salons der Aristokratie verkehren neben schöngeistigen Abbés die grössten Denker, die von heiligem Eifer für die Rechte der Menschheit glühen. Und inmitten aller dieser Gegensätze steht schon jenes schlichte, tüchtige Bürgerthum, das sich eben anschickt, die Staffel zu betreten, die es zur Macht emporführen sollte.

Man vergegenwärtige sich einen Salon des Ancien Regime, in dem der Esprit herrscht, gelacht und gescherzt wird; in diesen

Salon tritt plötzlich ein grober Plebejer ohne den feinen Takt jener Menschen, aber ein grosser aristokratischer Geist, ein Mann, der diese Gesellschaft verachtet und die Welt neu schaffen möchte — so hat man den Eindruck, den damals das Auftreten Jean Jacques Rousseaus machte. Voltaire war auf dem Continent der erste gewesen, der die gesellschaftlichen Schranken durchbrochen hatte aber noch für Geld in den Salons seinen Geist verkaufte: Rousseau bedeutet einen weitern Schritt vorwärts; er gab seine Stelle auf, legte Degen, seidene Strümpfe und Perücke ab und kleidete sich in die Tracht des einfachen Mannes, um sein Brod als Notenschreiber zu verdienen. Er ist, wie ihn Weigandt genannt hat, der erste Mensch des bürgerlichen Jahrhunderts, der erste Pionier der neuen Zeit. Dem geschichtlich Gewordenen, aus der Vergangenheit Herübergenommenen, das im Laufe der Zeit ein Verderbtes und Verkünsteltes geworden war, stellt er die Naturform gegenüber, wie die Vernunft sie fordert. Sein Kampf gegen die Standesunterschiede ist wie ein Vorspiel der Revolution. »Welch höllische Ungeheuer sind diese Vorurtheile. Ich kenne keine entehrende Ungleichheit ausser der des Charakters oder der Erziehung. Ein Mann, der in ehrenwerther Gesinnung aufgezogen ist, steht aller Welt gleich; es gibt keinen Rang, in dem er nicht an seinem Platze wäre. Es ist besser von Adel abzusehen als von Tugend, und die Frau eines Köhlers ist achtungswerther als die Maitresse eines Fürsten.« Das waren Worte, in denen sich die kommende Umwälzung ankündigte.

Die neue Heloise erschien 1761. Dreizehn Jahre später folgte Gœthes Werther, jenes Buch eines jungen Titanen, dessen Freiheitsdrang alle Scheidewände der Gesellschaft als Kerkermauern empfindet und sich aufbäumt gegen jedes Ceremoniell, gegen alle Unterordnung unter die sociale Hierarchie, gegen alle trivialen und starren Vorschriften des verständig geordneten Alltagslebens. Werther verabscheut auf allen Gebieten die Regel. »Man kann zum Vortheile der Regeln viel sagen, ungefähr was man zum Lobe der bürgerlichen Gesellschaft sagen kann«. Er verspottet die Philister, die täglich denselben abgemessenen Weg spazieren gehen. Er sieht, nachdem er bisher in der schlichten bürgerlichen Welt verkehrt, in der »Gesellschaft« »die devotesten und erbärmlichsten Leidenschaften ganz ohne Röckchen.« Und diese Gesellschaft beleidigt ihn, weist ihn unter Schimpf aus ihrer Mitte. »Handwerker trugen ihn zu Grabe, kein Geistlicher hat ihn begleitet.«



Francisco Goya.

Bald darauf betritt der junge Schiller den Schauplatz mit jenen Erstlingswerken, die eine Kriegserklärung gegen alle Grundlagen der menschlichen Gesellschaft waren, jenen Revolutionsmanifesten, die, wenn sie heute neu eingereicht würden, kein Hoftheater aufzuführen wagen würde. Der zornig aufspringende Löwe mit der Inschrift »In Tyrannos«, den die Titelvignette der zweiten Auflage der Räuber zeigte, war der innerste Ausdruck der tief revolutionären Stimmung, die das ganze Zeitalter durchglühte. »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Saeculum, wenn ich in meinem Plutarch lese von grossen Menschen. Pfui, pfui über das schlappe Castratenjahrhundert, zu nichts nütze, als die Thaten der Vorzeit wiederzukäuen. Stelle ich mich vor ein Heer Kerle wie Euch und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.« Mit scharfer Betonung nennt sich »Fiesco« schon auf dem Titel ein »republikanisches« Trauerspiel. »Kabale und Liebe« greift sogar mitten in die Fäulniss und Verderbniss der unmittelbaren Gegenwart hinein. Es lässt sich verfolgen — und Brandes hat es in seinen »Hauptströmungen« gethan —, wie in den Literaturwerken der Zeit das im vorigen Jahrhundert vorherrschende Gefühls- und Ideenleben gradweise sinkt und dafür ganz moderne religiöse, politische und sociale Fortschrittsgedanken in stets höher steigenden Wellen auftauchen. Die Schriftsteller waren die kühnen Rufer im Streit. Sie führen alle den Befreiungskrieg gegen verknöcherte Ueberlieferung, einzelne auf dem poetischen Gebiet allein, andere auf sämmtlichen Gebieten des Geisteslebens. Sie sind es, die das Signal zu dem Schlachtruf der Revolution: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit geben, die die alte Gesellschaft sprengen und das bürgerliche Jahrhundert heraufführen, zugleich die ersten, die als ganz moderne Geister auch den Glauben an's Jenseits verloren haben.

Ein merkwürdiger Zufall hat es gewollt, dass auf dem Gebiete der Kunst der gewaltigste unter den Stürmern und Drängern, der einzige Künstler der Zeit aus dem prometheischen Geschlecht, dem der junge Gœthe und der junge Schiller angehörten, im mittelalterlichsten Lande Europas, auf spanischem Boden geboren ward. Auf eine Kunst, die katholischer als der Katholicismus, ritterlich und mystisch gewesen war, folgt in Goya der denkbar grösste Rückschlag. Von jenen Roelas, Collantes und Murillo bis auf ihn gibt es kaum einen Uebergang. *Francisco Goya* predigt im Lande des Glaubens den Nihilismus. Er leugnet Alles, glaubt nichts, verzweifelt an Allem, selbst am Frieden und an der Freiheit, die er so herbeiwünscht. Jene alte spanische Kunst der Religion und der Dogmen verwandelt sich unter seinen Händen in eine Kunst der Negation und des Sarkasmus. Sein Auftreten ist nicht das eines übermüthigen, ungestümen, jungen Menschen, der der Akademie die Zunge herausstreckt und den Akademikern mit kecker Faust die hohen gepuderten Perücken eintreibt, es ist das Auftreten des modernen Geistes, der zu zweifeln anfängt an Allem, was bisher verehrt wurde. Seine Kirchenbilder sind ohne Frömmigkeit und seine Radirungen voll Hohn über Alles, was früher als Autorität gegolten. Den geistlichen Stand und die Mönchsorden verspottet er, lacht über den Priesterrock, der menschliche Leidenschaften verdeckt. Die spanische Kunst, die mit blinder Frömmigkeit begonnen, wird mit Goya revolutionär, frei, modern.

Goya ist in seinem ganzen Wesen ein moderner Mensch, ein unruhiger, fieberhafter Geist, nervös wie ein Décadent, Temperament bis in die Fingerspitzen. Sein Porträtstil, seine Art zu componiren und das Licht zu behandeln, seine ganze Mache — Alles spricht zu unsern heutigen Künstlern eine schnell verständliche Sprache, und Goyas Einfluss auf Viele ist unverkennbar. Er ist eine der anziehendsten Erscheinungen vom Beginne des Jahrhunderts. Ebenso pikant wie kühn, vielseitig wie phantastisch, ein ebenso scharfer Beobachter wie mächtiger, schöpferischer Geist, fesselt und verblüfft er in seinen Bildern wie in seinen wunderbaren Radirungen durch eine merkwürdige Mischung von Bizarrerie und Originalität. Immer werden seine räthselhaften Schöpfungen den Geist wie beunruhigende Probleme reizen. Immer werden seine Werke, die ungestüm oder verrückt, zart oder kühn, heiter oder düster, doch stets vibriren und zucken wie das Leben selbst, ihre Anziehungskraft behalten:



Goya: La Maja vêtue.

vor einem Bilde Goyas, selbst vor der flüchtigsten Skizze, kann man nicht kalt bleiben.

In einem Dorf der Provinz Aragon, als Sohn kleiner Landleute war er 1746 geboren. Im 14. Jahr, nachdem er die Kirche seines Heimathortes schon mit Fresken bemalt, kam er nach Saragossa in die Lehre, wo er, keck und leidenschaftlich, unter seinen Kameraden bald der Held aller Lustbarkeiten und Messeraffären wurde. Unruhig, immer auf Abenteuer bedacht, weist er jede regelrechte Erziehung zurück, stellt im Atelier seines Lehrers alles auf den Kopf, arbeitet, wenn er kann, zieht den Degen, wenn er will, wälzt in seinem Hirn dunkle Freiheitsgedanken, geht, kommt, liebt, spielt mit dem Messer, schlägt der Inquisition, die ihn sucht, ein Schnippchen, flieht aus Madrid — so war er mit 20 Jahren und so ist er während seines Lebens geblieben.

Italien, wohin er wegen eines Duells geflüchtet war, verändert ihn nicht. Neue Liebeshändel. Er schlägt sich, sticht die andern nieder, wird selbst verwundet; amüsirt sich sehr, studiert wenig, sieht, bewundert, aber malt nicht und copirt nicht. Dieser Faulheit hat er es zu danken, dass ihn die grosse Vorwelt nicht gefangen nahm. Er weiss nicht viel, aber was er weiss, verdankt er sich selbst. Er liebt die alten Meister, aber platonisch, ihre Werke beirren ihn nicht. So erklären sich seine Qualitäten und seine Fehler: jene merkwürdige Mischung von verführerischem Reiz und in die Augen fallenden Schwächen, von Feinheit und Brutalität, von Raffinirtheit und Un-



Goya: La Maja nue.

wissen. Er ist ebenso sympathisch wie tadelnswerth, ebenso genial wie ungleich. Doch man möchte ihn nicht anders wünschen: Wenn mehr Ordnung und Maass in seinen Werken wäre, hätten die guten nur verloren; er hätte das Spontane, Lebhafte, Originelle eingebüsst und wäre sanft in den schläfrigen Hafen der Mittelmässigkeit eingelenkt. So wie er ist, ist er ganz Kind seines Landes: von Kopf bis zu Füssen ein Spanier des 18. Jahrhunderts, ein Sohn jenes heruntergekommenen Spanien, das an Blutleere starb. Jahrhunderte lang hatte eine schwarze Wolke, jede Freude verlöschend, über dem spanischen Leben gelagert, eine Wolke, aus der nur hier und da bei unheimlichem Blitzeszucken die undeutlichen Gestalten düstrer Despoten, kranker Asketen und schweigsamer Märtyrer auftauchten. Alle weltlichen Neigungen waren unterdrückt, alle sinnliche Lust verboten. Die Menschen brachten ihre Nächte zu, die Augen geheftet auf die blutigen Geschichten und leidenschaftlichen Mahnungen des alten Testamentes, im Geiste vernehmend die drohend donnernde Stimme eines schrecklichen Gottes, bis zuletzt in ihrem eigenen Herzen die schwärmerische Begeisterung prophetischer Seher neu erstand und verzückende Bilder, religiöse Hallucinationen ihren fiebererhitzten Körper durchschüttelten. Als Goya seine Laufbahn begann, war das finstere Land der Inquisition leichtsinnig geworden. Ein Hauch der Revolution wehte die Geister an. Ein berauschender Duft weltlicher Wollust war überall hin, selbst in die Klöster gedrungen; die Gestalten des französischen Olymp des Rococo hatten Verwirrung in



Goya: Damenporträt.

das christliche Paradies gebracht. Spanien glaubte nicht mehr, lachte über die Inquisition, zitterte nicht mehr, wenn ihm mit Höllenstrafen gedroht ward. Es war frivol geworden, ausgelassen, epikuraeisch, Grazie und Lachen. Die rosarothen und bläulichen Hirten des Trianon hatten ihren Einzug in den schwarzen Hof von Aranjuez gehalten. Literatur, Geschmack und Kunst waren mit französischen Elementen, Pariser Witzfunken, Geistesblitzen und Pariser Unsittlichkeit durchsetzt, und dasselbe dumpfe Erdbeben, das den Thron von Frankreich wanken machte, sollte bald auch den von Spanien erschüttern.

In Goyas Werken ist von Alledem ein Widerschein. Aber wie jeder grosse Künstler ist er nicht nur der Ausdruck seiner Epoche, sondern auch ihr Führer, er kündigt bereits die Zeit an, die folgen wird. Als Janusgestalt an der Grenze zweier Jahrhunderte, gewissermassen zwischen zwei Welten stehend, war er der letzte der alten Meister und der erste der Modernen — sogar in dem speciellen Sinn, den wir heute mit dem Worte verbinden.

Durch den Auftrag, Cartons für die spanische Teppichfabrik zu zeichnen, war er in Verbindung mit dem Hofe gekommen, 1780 Mitglied der Akademie de San Fernando, 1786 Pintor del Rey mit 12 500 Francs Gehalt, bald darauf Director der Madrider Akademie geworden. Der komischste Akademiedirector, den man sich denken kann. Goya, der Bauernjunge mit seinem Stiernacken und seiner Matadorenkraft lebte am spanischen Hofe inmitten der entnervten Sprösslinge einer ausschweifenden Aristokratie, die mit kränklichen

blasirten Zügen, träge und kraftlos als junge Greise durch's Leben schlichen. Selbstverständlich war er der Abgott der Frauen, von den Höflingen gehasst wegen seines kaustischen Witzes, ein Schrecken aller Ehemänner wegen seiner ewigen Liebschaften und zugleich gefürchtet als der beste Fechter von Madrid, der mit derselben Gleichgiltigkeit zum Degen griff, mit der wir uns eine Zigarette anzünden.



Goya: Die Majas auf dem Balcon.

Nur als Ausflüsse einer solchen Persönlichkeit sind seine Werke zu verstehen. Goya war viel zu sehr Skeptiker, um ein religiöses Gefühl in Dinge legen zu können, an die er nicht mehr glaubte; sein Talent war viel zu modern, als dass religiöse Abstractionen ihn hätten fesseln können. Sein Christus am Kreuz im Museo del Prado ist daher einfach langweilig, eine schlechte akademische Studie. Seine Fresken in San Antonio de la Florida bei Madrid enthalten hübsche Dekorationsmotive, viel Bewegung, Grazie und Witz. Es sind Engel darunter, die sehr unehrerbietig dasitzen und mit herausforderndem Lachen die Beine à la Tiepolo ausspreitzen. Das Hauptbild stellt den heiligen Antonius von Padua dar, wie er einen Todten auferweckt. Aber interessirt haben ihn daran nur die Zuschauer. Auf einer Balustrade ringsum hat er die liebenswürdig niedlichen Gesichtchen zahlreicher Hofdamen, seiner Freundinnen, angebracht, wie sie auf die Ellbogen gestützt vom Balcon herunterkokettiren. Ihre fleischigen, vollen, weichen Hände tändeln vielsagend mit dem Fächer; eine



Goya: Aus den »Capriccios«.

schwere Lockenfülle wallt über ihre vollentblössten Schultern; sinnliche Augen schmachten in verlockender Gluth, ein mattes Lächeln umspielt ihre wollustathmenden Lippen. Manche scheinen eben erst das Bett verlassen zu haben, und ihre schillernden, glänzenden Seidenkleider sind zerknittert. Die eine ordnet gerade ihre Coiffure, die ungefesselt auf den rosigen Busen herabwallt, eine andere öffnet in schmachtender Selbstvergessenheit und nachlässiger Haltung einen Aermel, dessen weiche, tiefe Falten einen schneeweissen Arm enthüllen. Es ist sehr viel Chic in diesem Kirchenbild. Ein sehr indecent sich benehmender Engel soll das Porträt der durch ihre Liebschaften berühmten Herzogin von Alba sein.

Auch in seinen Porträts ist er ungleich. Er wurde der Modemaler bei Hofe. Die Politiker, Dichter, Gelehrten, grossen Damen, Schauspielerinnen, alle Berühmtheiten der Epoche sassen ihm. Mehr als 200 Porträts mag er hingestrichen haben, gut aber nur dann, wenn es ihm Spass machte. Seine Bildnisse des Königlichen Hauses haben etwas heillos Plebejisches. Er ist zu wenig ernst, zu wenig offiziell, um Hofbilder zu malen. Man meint, er habe das Lachen schwer unterdrücken können über die pompöse Nichtigkeit, die da vor ihm stand; habe sich geärgert, die hohen Herren und Damen in so feierlichen Posen malen zu müssen, statt sie wie die Engel von San Antonio die Beine ausspreitzen und über Balustraden springen zu lassen. Die Königin Marie Luise ist geradezu grotesk, und die Familie Karls IV. sieht aus wie eine Krämerfamilie, die das grosse Loos gewonnen und sich in ihrem Sonntagsstaat hat photographieren lassen. Aber wenn ihm etwas Spass machte! Da war auf der Pariser Porträt-



Goya: Aus den »Capriccios«.

ausstellung 1885 das Porträt eines jungen Mannes in grauem Anzug, worin Gainsborough an Grazie überboten war. Mit welcher vornehmen Nonchalance stand dieser junge Elegant da, dessen Attitude und Kostüm an die Incroyables Carl Vernets denken liess. Mit welcher Gleichgültigkeit fasste er das Leben auf, zufrieden schon, dass ihm sein Gewand gut sass. Die wunderbare Harmonie der grauen Töne war mit Gainsborough'scher Delicatesse gegeben. Derselbe Mann, der sich in jenen Repräsentationsbildern in einer so brüsken frenetischen Art gehen liess, schwelgte hier, ein Proteus an Verwandlungsfähigkeit, in sanften, weichen, schmeichelnden Noten. Man möchte sagen, dass er an Prudhon oder Greuze dabei gedacht hat, ihr Studium dem Cultus des Velazquez gesellte.

Noch mehr Charmeur war er in seinen Bildern junger Mädchen, wenn er selbst vom Zauber seines Modells bezaubert war. Die Infantin Donna Maria Josefa (Prado) und die 12 jährige Königin Isabella von Sicilien (Sevilla) sind bewunderungswürdige Bilder, in denen die Unbefangenheit und Grazie der blühenden Jugend, die ganze Poesie des Backfischthums unter der verliebten Zärtlichkeit einer Künstlerhand Gestalt und Leben gewonnen haben. Verführt von der Schönheit, verzichtet er auf alle Ironie, denkt nur noch an diese grossen weit geöffneten Sammetaugen, an diese rosigen jungen Lippen, an diese warme Carnation und die elegante Feinheit dieses zarten jungen Halses, der sich in delicaten Conturen von den Schultern absetzt. Oder das merkwürdige Doppelporträt der Maja in der Akademie von San Fernando: Ein junges Mädchen, einmal bekleidet, einmal nackt gemalt, beidemale ganz in der nämlichen Pose



Goya: Aus den »Capriccios«.

und beidemale von eigenthümlichem Sinnenreiz umflossen. Das ist nicht der unsichere, sarkastische Maler jener Repräsentationsbilder. Es ist ein aufmerksamer Beobachter, der mit sensibler Hingebung die harmonischen Linien eines strahlenden, begehrenswerthen jungen Menschenleibes zeichnet. Der durchsichtige Stoff, der den Körper der einen Maja bedeckt, lässt Alles ahnen, was er verbirgt; im andern Bilde singt die unverschleierte Nacktheit das hohe Lied des Fleisches. Die Zeichnung ist sicher, die Modellirung von merkwürdiger Zartheit. Der zitternde Busen, die feinen Beine, die neckischen Augen, — Alles in diesem nervösen Körper, der sich in seinem elfenbeinernen Weiss auf milchweissem, wie zur Liebe gemachten Lager ausstreckt, athmet Behagen und Wollust.

In Bildern dieser Art ist Goya ganz der unserige. Er hat sich unabhängig von jeder überlieferten Regel ganz seinen eigenen Eindrücken überlassen und bleibende lebensprühende Werke geschaffen, weil er selbst von der Natur fascinirt war. Hier zeigte er einen Sinn für Modernität, der ihn fast als unsern Zeitgenossen erscheinen lässt, ein Suchen nach dem Malerischen, nach Farbe und Licht, das uns heute so anlockt.

Sehr bezeichnend für die veränderten Anschauungen der Zeit sind auch seine Entwürfe für die berühmten Teppiche in Sta. Barbara, mit denen er in Madrid debutirte. Sie sind als Decoration sehr roh. Zwei oder drei niedliche junge Mädchen mit grossen, schwarzen, feuchten Augen, da und dort hübsche Details, ein paar Männer, die einen Verwundeten tragen, können über die Schwere der Composition und der Farbe nicht hinwegtäuschen. Neu und erfolgreich aber war, dass Goya hier den kühnen Schritt gewagt hatte, Volksscenen für

decorative Malerei zu verwenden, zu einer Zeit, wo anderwärts noch ausschliesslich die Fêtes champêtres vorherrschten.



Goya: Aus den »Capriccios«.

In seinen Oelbildern ging er auf diesem Wege noch weiter. In der ihm eigenen stürmischen Art versuchte er die malerischen Seiten des spanischen Lebens festzuhalten, im Hause und auf der Strasse, wo er es fand. Die grausigsten Dinge — wie die beiden grosseu, wild und breit gemalten Würgescenen aus der französischen Invasion — wechseln ab mit den leichtlebigsten Vorgängen. Alles ist unter dem unmittelbaren Eindruck des Gesehenen in hastigen Zügen hingeschrieben und wirkt deshalb auch mit der ganzen Unmittelbarkeit nach der Natur gemachter Skizzen. In flüchtigen mit grossen Pinselstrichen hingefegten Bildern taucht vor uns auf: das tolle Schauspiel der öffentlichen Feste auf der Strasse und im Circus, Prozessionen, Stierkämpfe, Banditen, Pestkranke, Schlachten, galante Scenen, Volkstypen — Alles mit Menzelscher Schärfe gesehen. Die Majas auf dem Balkon in der Galerie Montpensier, das Frühstück im Grase, das Blumenmädchen, der Schnitter, die Rückkehr vom Markt, der von Briganten angefallene Wagen sind die pikantesten, farbenfrischesten dieser Bilder. Die Romeria de San Isidoro hat ein so sprühendes, zuckendes Leben, wie es erst die modernsten Impressionisten wieder malen lernten. Einige Farbenflecke, ein paar wohlsitzende wüthende Pinselhiebe und man sieht sofort den Aufzug sich bewegen, die Gruppen auseinandergehen, wie in der wunderbaren Skizze des Begräbnisses der Sardina in der Akademie von San Fernando, man sieht junge Paare toll im Tanze sich drehen und die Lanzen der Stierkämpfer den Sand der Arena röthen.

Der Ueberfülle einer solchen Phantasie konnte selbstverständlich



Goya: Aus den »Capriccios«.

der langsame Pinsel nicht genügen. Er brauchte ein schnelleres Mittel, das ihm erlaubte, Alles zu sagen. So zeichnete er seine zahllosen Radirungen, die ihn berühmt gemacht haben, bevor man den Maler in ihm schätzen lernte: die Capriccios, die Malheurs de la guerre, die Stierkämpfe, die Gefangenen, jene merkwürdigen phantastischen Blätter, in denen er alles niederlegte, was seine fiebererhitzte, satirische Seele an Verachtung, Hass, getäuschten Hoffnungen, Entrüstung und Zorn in sich aufgehäuft hatte. Die Radirnadel war der vergiftete Pfeil, mit dem er Alle traf, die er treffen wollte: den Despotismus, den Aberglauben, die Intrigue, den Ehebruch, die Ehre, die sich verkauft und die Schönheit, die sich kaufen lässt, die Einbildung der Grossen und die erniedrigende Unterwürfigkeit der Kleinen. Er machte aus allem Laster und allem Skandal der Zeit eine schreckliche und lustige Hekatombe. Wen er an seinen Schandpfahl nagelte, der war für Alle kenntlich gemacht, physisch und moralisch, kein Zug an ihm war vergessen. Und er that es obendrein so witzig, dass er die Beleidigten noch zum Lachen zwang. Selbst Carl IV., der Hof und die Inquisition, die am meisten unter seinen Bissen bluteten, wagten nicht, sich zu beklagen.

Schon in seinen Capriccios steht Goya ohne jeden Vorläufer in der Kunstgeschichte da. Satirische Anspielungen auf Volksaberglauben, bittere, beissende Ausfälle auf die Aristokratie, die Minister und die socialen Verhältnisse, unerhörte Angriffe auf das Königthum, die Religion und ihre Dogmen, unerbittliche Satiren auf die Inquisition und die Mönchsorden füllen dieses ganz merkwürdige Buch. Es war kaum 1796 erschienen, als die Inquisition sich seiner bemächtigte. Doch Goya parirte den Streich dadurch, dass er die Tafeln dem König widmete!



Goya: Aus den »Capriccios«.

Als Maler und Colorist hatte er schon in diesem Buche die Radirung begriffen. Nur mit ganz leichten genialen Strichen sind die Umrisse gezeichnet; dann kommt die Aquatinta, die Farbe, die den Hintergrund bedeckt und die Localität, die Tiefe, das Licht gibt. Ein paar Nadelritze, ein schwarzer Fleck, ein Licht, durch ein geistreich ausgespartes Stück Weiss erzielt, — das genügt ihm, seinen Figuren Leben und Charakter zu geben.

Die Misères de la guerre sind inhaltlich ernster. All die Schreckensscenen, die während der französischen Invasion und des napoleonischen Ruhmes sich in Spanien abspielten, lassen hier ihre Klagelaute erschallen. Einzelne Blätter darunter sind würdig, mit dem Feinsten verglichen zu werden, was Rembrandt geschaffen hat, der Einzige unter den Alten, vor dem Goya Ehrfurcht hatte. Alle Folgen, die er noch unternahm, die Stierkämpfe, die Sprichwörter, die Gefangenen, die phantastischen Landschaften zeugen von einem langen Studium des grossen holländischen Meisters. Besonders berühmt wurden die 17 neuen Tafeln, die er 1814 zur Zeit der Rückkehr Ferdinands VII. den Malheurs de la guerre noch beifügte. Sie sind das politische und philosophische Testament des alten Liberalen und kühnen Freidenkers, der letzte und äusserste Kampf für das, was er liebte, gegen das, was er hasste. Mit heiligem Zorn und schneidender Ironie kämpft er gegen die Intrigue und die Heuchelei der Dunkelmänner, die den Fortschritt ersticken und die Denkfreiheit niederdrücken. Mit rasender Wuth stürzt er sich auf die Könige, die Priester und Magnaten. Man hält es kaum für möglich, dass das Blatt Nada: Ein Todter, der seinem Grabe entsteigt und mit seinem Leichenfinger das Wort Nada, Nichts schreibt, — dass dieses Blatt von einem Spanier des 18. Jahrhunderts herrührt.



Goya: Aus den »Capriccios«.

Ueberall der gleiche Hass gegen die Tyrannei, die sociale Ungerechtigkeit, die menschliche Dummheit, dasselbe ungläubige Streben nach einem verschwommen geschauten Ideal von Freiheit und Wahrheit. Das ist nicht das liebenswürdige Märchenspiel wie bei Callot, nicht der Bourgeois-Pessimismus des Hogarth. Goya ist unerbittlicher und schärfer, seine Phantasie, von breiteren Flügeln getragen, nimmt höheren Flug. Er sieht Schreckgestalten in seinen Träumen, sein Lachen ist bitter, sein Zorn gallig. Er ist ein Empörer, ein Agitator, ein Skeptiker, ein Nihilist. Seine Chronique scandaleuse gestaltet sich zum Epos der Zeit. Man versteht es, dass ein solcher Mann sich allmählig in Spanien nicht mehr sicher fühlte und am Schlusse seines Lebens freiwillig nach Frankreich in die Verbannung ging. —

Auch hier im Lande der Revolution hatte die Kunst seit dem Beginne des Jahrhunderts mehr und mehr sich von den Renaissancetraditionen befreit und war in die neuen Bahnen eingelenkt, die im 17. Jahrhundert die Niederländer und bald darauf die Engländer betreten hatten.

Was bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts in Paris entstanden war, hatte seine Heimath im Italien Leo's X. gehabt. Das Licht der italienischen Renaissance hatte seit der Berufung Rossos und Primaticcios Frankreich überstrahlt. Rom war die Wiege Simon Vouets und Nicolas Poussins gewesen. Die Kunst bemühte sich in reichen Dekorationen und mächtigem Linienschwung die Italiener zu überbieten, deren Recepte man theils in Rom, theils im Schlosse von Fontainebleau, dieser Filiale von Rom studirte. Es entstanden die in Stockwerke eingetheilten Heiligenbilder Lebruns mit ihren theatralisch

eleganten Bewegungen und wallenden Gewändern, mit ihren schlank sich ausschwingenden Beinen und schwunghaften Geberden. Der ganze Olymp, alle Heiligen und Helden wurden in Bewegung gesetzt, den grossen König zu feiern. Galt es, seine Thaten zu verherrlichen, so geschah es unter dem Bilde des Cyrus oder Alexander. Die Menschen des 17. Jahrhunderts existirten für die Maler nicht. Lebrun und Mignard, als Erben der römischen Kultur, schwebten gleichsam über dem Leben, ohne es zu sehen. Ihre Ideale waren 150 Jahre alt, kunstvolle Variationen der cinquecentistischen Muster.



Goya: Aus den »Capriccios«.

Da starb der grosse König und mit ihm sank auch die Renaissancetradition ins Grab. Die alte Zeit hatte sich überlebt und die neue begann heraufzuziehen. Die Welt war des Majestätischen, Steifen, Pomphaften müde, dessen Glanz 60 Jahre lang geblendet hatte. Der Sonnenkönig war todt und die Sonne der italienischen Renaissance ging unter. Die französische Gesellschaft athmete auf. Der höfische Prunk war eine lästige Ceremonie, das monarchische Princip ein unerträglicher Zwang geworden. Das Alpdrücken, das auf ihr gelegen, die Langeweile, die von Versailles ausgegangen war, schwand. Luft und Licht und Lustbarkeit brachen in die Salons herein. Man schüttelte die schwere Wucht der Majestät von den Schultern, verliess die heroisch prunkhaften Paläste und kaufte sich petites maisons im Bois. Man hatte gelitten, man wollte sich freuen; man hatte sich gelangweilt, man wollte lustig sein. Genug der Paternoster und der feierlichen Etikette, man wollte leben. Weg mit den antiken Tempeln und den Göttinnen Poussins; weg mit den frommen Märtyrern, die sich kasteien und das Fleisch tödten. Weg mit dem Scheinheroismus, dem Pomp und Glanz, dem Gottesdienst und dem Herrendienst —



Goya: Autres lois pour le peuple.

es lebe der Frauendienst. Es lebe das Strohdach des Bauernhauses; es leben die Wälder, in deren Dickicht man sich verirren und Küsse wechseln kann; es lebe das rosige Fleisch und die kleinen Stumpfnäschen; es lebe Alles, was einen Wollustschauer gibt nach der unnahbaren, eiskalten Vornehmheit von früher. Es lebe die Liebe.

So dachte Frankreich, als Ludwig XIV. todt war, und in den Niederlanden war auch schon der aufgewachsen, der dazu ausersehen war, diesen Träumen Gestalt zu geben, die Alleinherrschaft der Götter, Helden und Könige zu brechen und der vornehmen Gesellschaft ihr eigenes bestrickendes Abbild im Spiegel der Kunst zu zeigen.

Antoine Watteau, der den Strom der französischen Kunst in dieses neue — niederländische — Bett hinüberleitete, war seiner Geburt und seinem Studiengange nach Vlaame. Sein Geburtsort Valenciennes war, obwohl seit dem Nymphenburger Frieden zu Frankreich gehörig, doch seinem ganzen Charakter nach eine vlämische Stadt. Hier in den Kirchen sah er die ersten Bilder von Rubens. Dort wurde er durch Gérin in den vlämischen Traditionen erzogen. Rubens und Teniers sind die beiden Meister, aus denen seine eigene Kunst herauswuchs. In den Jahren, als der spanische Erbfolgekrieg die französischen Grenzgebiete in ein grosses Heerlager verwandelt hatte, malte er Soldaten und Lagerscenen, wie den »Marsch« der Sammlung Edmund

Rothschild, wo bei schwerem Unwetter eine Abtheilung Rekruten über eine Hochebene hinzieht; später Bauernbilder im Sinne Teniers', wie die von Chedel gestochene »Retour de Guinguette«: eine Landschaft, in der rechts an einem Tisch vor Gehöften eine Anzahl Bauern zecht, während auf der andern Seite halb betrunkene Männer und Weiber heimziehen. Ludwig XIV. noch hatte vor den Bildern des Teniers sein bekanntes »Otez moi ces magots« gesprochen. Jetzt hielt durch Watteau der magot seinen Einzug in die französische Kunst. Gleich auf seinem Hauptbilde dieser Art »la vraie gaieté« bewegen sich unverfälschte Teniers'che Gestalten. Die Männer sind kurz und derb, ganz vlämisch. Nur die Kostüme haben mit der Mode gewechselt. Nicht im geringsten vlämisch aber sind die Frauen. Die reinen Häubchen und die sauberen Busentücher, die frisch geplätteten Schürzchen und die niedlichen Füsschen, die leicht und hurtig über den Strassenstaub hintrippeln, dass kein Schmutz an ihnen hängen bleibt, geben diesen Bäuerinnen etwas Appetitliches, von dem der Uebergang zur französischen Grazie nicht schwer ist. Die elegante Bewegung und die zierlichen Köpfchen führen schon zu dem Watteau hin, der bald darauf der unnachahmliche Schilderer weiblicher Koketterie wurde.



Francisco Goya.

Gillot und Rubens führten ihn in die neue Bahn. Der Teniers'sche Charakter seiner Gestalten verschwindet, sie werden graziös und vornehm. An die Stelle der Magots tritt die elegante französische Gesellschaft. Gillot war der erste in Paris gewesen, der mit dem pompösen Stil Ludwig's XIV. gebrochen und mit der Schilderung des vergnügten Komödiantenlebens begonnen, die Bewohner des Olymps durch die Gestalten der italienischen und französischen Bühne ersetzt hatte. Rubens hatte in seinen Liebesgärten der Dresdener und Madrider Galerie als der Erste zur Einschiffung nach der Insel der Cythere



Antoine Watteau.

eingeladen. Watteau hat von Allen, die er studirte, Etwas angenommen und gleicht doch keinem. Nachdem er bisher seine Personen von der Landstrasse und den Lagerplätzen geholt, wird er jetzt der Maler der fêtes galantes, der Maler der »Gesellschaft«. Denn in seinen Hirtinnen und Schäferinnen lebt das elegante Frankreich. Die Götter der Renaissance, an die Niemand mehr glaubte, schlüpfen in das Kostüm des Harlequin und der Pierette. An die Stelle des Grossen, Pathetischen tritt das Kleine, harmlos Fröhliche, Reizende, Zierliche. Die architektonische Symmetrie der Komposition löst sich auf, der steife kulissenhafte Charakter der Landschaften schwindet. Das Abgezirkelte, Gemessene verwandelt sich in Freiheit und Leichtigkeit, so wie sich die oratorischen, genau abgewogenen Perioden Boileaus unter den Händen Voltaires in zwanglose, schwungvolle, funkensprühende Sätze auflösten. Watteau's Kunst bezeichnet den Sieg des Naturalismus über den Manierismus, in den die auf der italienischen Renaissance basirende französische Kunst des 17. Jahrhunderts ausgelaufen war. So wie es in einem alten Gedichte heisst:

Parée à la Françoise, un jour Dame Nature
Eut le desir coquet de voir sa portraiture.
Que fit la bonne mère? Elle enfanta Watteau.

Watteau wurde für die französische Kunst, was ein Jahrhundert vorher Rubens für die vlämische gewesen war: der Befreier. Er befreite sie von dem drückenden Joche des Italianismus. In dieser



Watteau: La vraie gaieté.

Welt, wo es keine nackten Göttinnen mehr gibt, sondern wo sich das Corset nur gerade weit genug öffnet um einen rosigen Busenansatz zu zeigen, lebt nichts mehr von der Vergangenheit. Das ist nicht mehr die antike Schönheit, nicht mehr die plastische Kälte der Venus von Milo, nicht mehr die marmorne Vollkommenheit von Rafaels Galatea. Es ist in diese zarten Frauenhände, in diese Spitzenärmel, aus denen schneeweisse Arme schmachtend emportauchen, in diese feinen Wespentaillen und neckischen Kinngrübchen etwas Kokettes, Sensibles, Subtiles, Geistiges hineingekommen, das über die physische Schönheit hinausgeht. Schlank und elastisch sind seine jungen Männer, ganz unbeschreiblich seine Frauen mit ihrer leisen Schalkhaftigkeit und ihren reizenden Coiffuren. Ganz modern ist der vornehme Geschmack der Kostüme, der ihn zu einem Führer der Mode machte. Mysteriöse Landschaften, die Ruhe und Glück athmen, dehnen sich ringsum aus. Einen lyrischen Dichter, den grossen Poeten des 18. Jahrhunderts hat ihn mit Recht Edmond de Goncourt genannt.

Auf diesem Wege ging die Entwicklung weiter. Das pomphaft Repräsentirende, das die Porträtmalerei bis dahin gehabt hatte, fällt. Man will nicht mehr Ceremonienmeister, man will Mensch sein. Neue Techniken wie die Pastellmalerei werden geschaffen. Nur sie vermochte den eigenthümlichen Duft dieser flüchtigen Blumennaturen, die reizende Erscheinung dieser Rococowesen zu geben, dieser Damen mit dem leichten Puder im Haar und den feucht



Aug. de Saint-Aubin: Le bal paré.

träumerischen Augen, wie sie Maurice Latour, Rosalba Carriera, später der Schweizer Liotard malten.

Von denen, die sich nach Watteaus Vorbild der Schilderung des intimen Lebens der vornehmen Welt zuwandten, reichte an Feinheit keiner an ihn, das Genie der Nation, heran. *Lancret* und *Pater* folgten ihm derber, nüchterner, trockener nach. Lancret ist in seiner ganzen Auffassung neben Watteau ein hausbackener, oft etwas plumper Gesell, Pater ein Künstler von grösserer Eleganz, aber virtuosenhafter Flüchtigkeit. Es fehlt ihnen beiden in Leben und Kunst der poetisch verklärende Hauch, der Watteau's Schaffen durchzieht. Bei Watteau glaubt man, dass diese graziösen Wesen, diese schlanken nervigen Cavaliere, diese liebenswürdig koketten und doch so decenten Frauen wirklich Originalen der vornehmen Gesellschaft entsprechen, während aus den Werken der Schüler oft das bezahlte, aus niederen Kreisen gewählte Modell herausblickt, das in die elegante Garderobe nicht immer hineinpasst. Diese Tänzer, Jäger und vornehmen Mädchen sind nicht ganz das, was sie vorstellen sollen. Aber wie liebenswürdig sind sie, diese französischen Plauderer, sobald man sich bemüht, *nicht* an Watteau zu denken. Welche Grazie dann auch bei



Nic. Lavreince: L'assemblée au salon.

ihnen! Welch' angeborner Takt! Mit welcher Anmuth und Gewandtheit wissen sie die Aufmerksamkeit zu fesseln und immer hundert Fuss über der Langenweile zu schweben, in der ihre classicistischen Vorgänger mit ihrer ganzen natürlichen Schwere herumwateten. Wie leicht und frei sind sie geworden! Instinktiv und ohne Mühe haben sie für alle jene über Bord geworfenen, rhythmisch abgewogenen Compositionen und correct edeln Formen der Classicisten ungezwungene Gesten, gefällige Bewegungen, feine Eleganz, charakteristischen Ausdruck gefunden.

Selbst die decorative Malerei verliess mehr und mehr die ausgefahrenen Bahnen der Italiener. *François Lemoine* gab ihr mit Rubens' Hilfe jene Wendung in's eigentlich Französische, Zierliche, sinnlich Reizvolle. Sein Schüler *François Boucher* folgte ihm. Er machte wie die Söhne des 17. Jahrhunderts von der Mythologie ausgiebigen Gebrauch, war ein häufig oberflächlicher Künstler und in seinen späteren Arbeiten ganz Manierist, aber er war es nicht von Anfang an. Es war ein sehr grosser Fortschritt für Frankreich, dass Boucher seinen Schülern den Rath gab, sich vor der Nachahmung der grossen Meister Italiens zu hüten, um nicht »so kalt wie Eis« zu werden.

Und was für ein grosser Naturalist ist er in seinen zahlreichen Handzeichnungen und Radirungen, oder in jenen wunderlieblichen Gruppen pausbackiger Kinder gewesen, die sich auf Wolken tummeln oder überschlagen, musiciren, Bogen schiessen oder mit Blumen spielen. »Nicht jeder hat das Zeug zu einem Boucher«, hat selbst sein grosser Gegner David von ihm gesagt.

In *Fragonard* sammelte sich noch einmal alle Lebenslust und Leichtlebigkeit, das glänzende flotte Talent, die fesselnde Liebenswürdigkeit und geschickte Sicherheit der französischen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts. Fragonard hat Alles gemalt. Seine grossen Decorationen sind flüchtige, Geist und Leben sprühende Inspirationen. Mit ihnen wechseln pastorale Scenen und Vorgänge aus dem Alltagsleben, Kinder, Guitarrenspieler, lesende Frauen. Fragonard ist ein pikanter geistreicher Maler. Wohl kaum ein anderer hat auf seinen Bildern so oft küssen lassen. Berühmt ist seine Radirung L'armoire von 1778, in der er schon ganz auf dem festen Boden des Volkslebens steht: der alte Bauer, der, mit gewaltigem Knüttel bewaffnet, mit seiner Frau die Thür eines grossen Kleiderschrankes aufreisst, in dem sich ein hübscher Bursche verborgen hat; daneben beschämt, in ihre Schürze weinend, ein hübsches Bauernmädchen; dahinter die neugierig und verwundert zusehenden kleinen Geschwister.

J. F. de Troy war unterdessen zu einem mehr ausgelassenen Ton übergegangen, hatte in Bildern wie »der Liebesantrag« und »das Strumpfband« die Malerei ein wenig in jene Frivolität hinübergespielt, die später durch Baudouin in Mode kam. Doch nur für sehr kurze Zeit! Das Leben fängt an ernst zu werden — das ist viel eher der Eindruck, der sich aus der Durchblätterung der Kupferstiche jener Jahre ergibt. In den ältern aus der eigentlichen Rococozeit herrscht noch Freude und Lustbarkeit. Als Erbin einer alten Civilisation verstand es die Aristokratie, mit einem raffinirten Verständniss sonder Gleichen das Leben zu einem Fest zu gestalten. Seidene Schleppen rauschen auf dem Parket, seidene Schuhe hüpfen, Augen glänzen, Diamanten funkeln, alabasterne Busen wogen. Schlanke Cavaliere ziehen die leichten Tänzerinnen heran, die Plauderei fliegt und lächelt, die Frauen fächeln sich, Malthescr und Abbés, hinter den Stuhl gelehnt, machen den Hof. Ja, dieser Herbst der altfranzösischen Cultur war von bezaubernder Schönheit für die Glücklichen, und diese Glücklichen haben, wie keine andere Generation das Leben zu geniessen gewusst

in diesen heiteren, im Feenglanz venezianischer Kronleuchter strahlenden Räumen, wo rosige Amoretten von den lichten goldleistenumrahmten Wänden neckisch herniederlachten.

Unter Ludwig XVI. bekam der französische Salon schon ein anderes Gesicht. Seine Mauern, seine ganze Architektur wurden düsterer. Wohl spielen noch Liebesgötter an der Decke, aber vergessen, wie Geister der Vergangenheit; schon sind die Pfeiler nackt. Die heiteren tanzenden Paare sind verschwunden. Die Festlichkeit ist aus den grossen Räumen gewichen, hie und da noch eine ernst conversirende Gruppe; Herren, die Karten spielen, oder Damen, die philosophische Bücher lesen. Sociale und politische Interessen hatten angefangen, die Gebildeten vorzugsweise zu beschäftigen. Zahlreiche Schriften über Handel und Verfassungswesen waren seit den fünfziger Jahren erschienen. An die Stelle der Causerie traten Discussionen für und gegen die Parlamente, für und wider die Jesuiten. Die Aufklärung hatte ihren Sieg errungen. Damit vertrug sich das Aufgehen im Sinnengenuss nicht mehr. Es ist noch die Gesellschaft von früher aber ohne Vergnügen. Man athmet bereits die Luft von 1789. Das Kartenspiel ist nur ein Kampf gegen die Langeweile, die Lectüre legt die Stirn der Frau in Falten. Die Gesellschaft ist ernst und düster geworden wie in der Vorahnung des Kommenden, sie ist tugendhaft geworden, als ob sich dadurch das Verhängniss abwenden liesse.

Die Schriften von Diderot sind der reinste Ausdruck dieses veränderten Zeitgeistes: auch die Kunst sollte tugendhaft werden und an der Weltverbesserung mitarbeiten. Darum vertheidigt Diderot das empfindsame Rührstück gegen die galanten Feste der Rococomaler. Boucher hole seine Ideale aus dem Sumpfe der Prostitution; nur eine moralische Erhebung könne zu einem neuen Stile führen. Für Boucher sei die Idee der Ehrbarkeit, der Unschuld etwas Fremdes geworden; die neue Zeit verlange Tugend, bonnes mœurs. Wo aber sind diese Tugenden zu finden? Natürlich nur da, wo sie Rousseau entdeckt hatte. Rousseau lehrte, dass der Mensch von Natur aus gut sei, dass er edel, pflichtbewusst, entsagungsvoll, moralisch gewesen, als er aus den Händen des Schöpfers hervorging, und dass erst die Civilisation ihn verdorben habe. Folglich sind die Civilisirtesten die Corrumpirtesten und Tugenden, wenn überhaupt irgendwo, nur noch in den niederen, von der Cultur weniger berührten Schichten zu finden. Nicht unter einer gestickten Weste, nur unter einem wollenen Kittel kann ein edles Herz schlagen. Die glückliche Unwissenheit


Jean Greuze.

des Savoyardenbuben, der unter einer Kirchenthür sein Stück Käse oder seine Orange isst, steht der ursprünglichen Vollkommenheit des Menschen näher als die spitzfindigste Gelehrsamkeit des geistreichsten Encyklopaedisten. Bei diesem edlen Volk muss man das Geheimniss der Tugenden suchen, die den Vornehmen im Strom der Civilisation abhanden gekommen. So hält unter der Aegide der Rousseau'schen Philosophie der »dritte Stand« seinen Einzug in den französischen Salon. Vom Manne aus dem Volke wollte man lernen, wie man wieder einfach, anspruchslos und tugendhaft werden könne, und es war eine grausame Ironie des Schicksals, dass dieser »Mann aus dem Volke« sich später, als die Guillotinen auf der Place de la Concorde standen, durchaus nicht als so lammfromm, bescheiden und entsagungsvoll entpuppte, wie ihn jene vornehme Gesellschaft sich geträumt hatte.

Greuze repräsentirt diese Phase der französischen Kunst, wo der lustige Carneval des Rococo zu Ende war und der Aschermittwoch anbrach mit Diät, Busse und Fasten. Nicht ergötzen; belehren, bessern soll die Kunst; Vorbilder schaffen den Guten zur Erhebung und Begeisterung, zum warnenden Beispiel den Schlechten. »Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau«. Mit diesen Worten hatte Diderot das Programm formulirt. Er wollte, dass der Verdorbene, wenn er in eine Ausstellung gehe, vor den Bildern Gewissensbisse empfände und in ihnen seine eigene Verdammung lese. »Si ses pas le conduisent au Salon, qu'il craigne d'arrêter ses regards sur la toile«. Paedagogisch wirken, »moralische Erzählungen in Bildern geben« ist der Kern dessen, was Diderot vom Maler verlangt und was Greuze dieser Forderung entsprechend erfüllt. Er ist der französische Hogarth, ob er in düstern Farben das Elend, das der Trunkenbold über seine Familie bringt, und die Schrecken der Armuth oder in hellen die Liebe der Kinder zu ihren Eltern und die Werke der Wohlthätigkeit schildert, und wie bei dem Engländer



Greuze: Der Gelähmte, von den Seinen gepflegt.

soll auch bei ihm der mit didaktischem Hintergedanken gewählte Titel die Wirkung des Bildes verstärken. So entstanden Scenen wie: »Des Vaters Fluch, des Alters Trost, des Sohnes Strafe, der undankbare Sohn, die geliebte Mutter, das verzogene Kind, der Gelähmte, von den Seinigen gepflegt oder die Folgen der guten Erziehung.« Selbst das hat er mit Hogarth gemein, dass er gern seine moralischen Geschichten zu grösseren Cyklen erweiterte, die im Schlussakt immer mit dem Sieg der Tugend und der Bestrafung des Lasters endeten. Der umfangreichste dieser didaktischen Romane, »Bazile et Thibaut« sollte in 26 Capiteln von dem Einfluss einer guten Erziehung auf die Gestaltung des ganzen Lebenslaufes erzählen und gleich Hogarths Geschichte von den zwei Webergesellen damit abschliessen, dass der gut erzogene Thibaut über seinen schlecht erzogenen und nun als Mörder verhafteten alten Freund Bazile das Todesurtheil ausspricht. Dass im Uebrigen die beiden Moralitätsapostel sehr von einander abweichen, erklärt sich aus der Verschiedenheit des Publicums, an das sie sich wendeten.



Greuze: Die Bibelvorlesung.

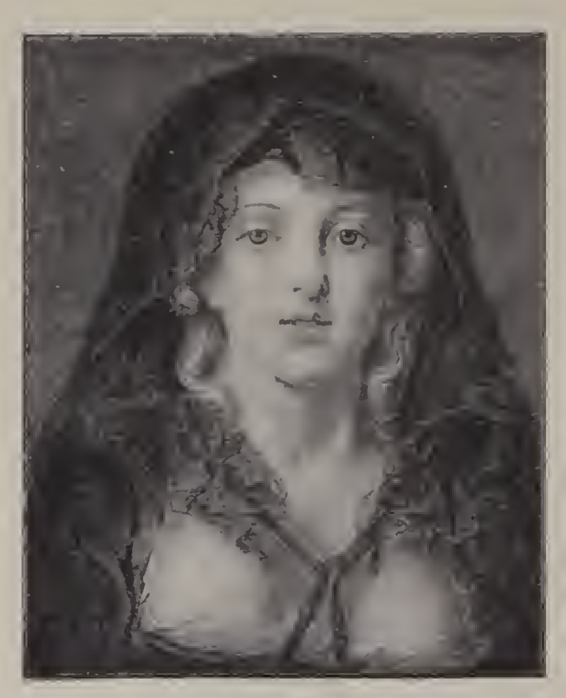
Hogarth *geisselt* die Laster des dritten Standes, um diesen selbst sittlich zu heben. Schändung, Blut, Orgie, Gläserzerbrechen. Schlemmerei und Zechgelage — das war das Bett, in das sich in England damals die tosende Fluth eines entfesselten Volksgeistes mit furchtbarer Naturgewalt brausend und schäumend ergossen hatte. Hogarth schwang über diesen menschlichen Bestien den derben Knüttel der Moral als handfester Policeman und puritanischer Bourgeois. Für solche Leute wäre eine schonende Rücksicht nicht angebracht gewesen. Am Fusse eines jeden Käfigs schreibt er den Namen des Lasters an, das er darin eingesperrt hat und fügt die von der heiligen Schrift verkündete Verdammung bei; er zeigt es in seiner Hässlichkeit, er taucht es ein in seinen Schmutz, er schleppt es zu seiner Bestrafung, so dass selbst das verdorbenste Gewissen es erkennen, selbst das verhärteste es verabscheuen muss.

Greuze benutzt den dritten Stand als *Tugendspiegel*, dessen edle Eigenschaften er einer lasterhaft gewordenen Aristokratie zur Erbauung vorführt. Weniger urwüchsig und deshalb auch weniger originell



Greuze: Der zerbrochene Krug.

als Hogarth, vergisst er nie, dass er in der feinsten gesellschaftlichen Epoche der Geschichte lebt. Er erwürgt den Schuldigen nicht, um Abschreckungsexempel aufzurichten, sondern lässt stets ein Pförtchen für die Reue offen. Er weiss, dass er den Nerven seines vornehmen Publicums nicht zu viel zumuthen darf, sondern will sie nur in sanftes Vibriren bringen. Er malt nicht für betrunkene Engländer, sondern für jene duftenden Marquis, die später mit so ritterlicher Eleganz sich vor der Guillotine verbeugten, für jene sensiblen Damen, denen die Tugend jetzt dasselbe Wollustgefühl wie vorher die Untugend bereitete. Sie begrüssten in ihm den Hohenpriester der Tugendorgie, zu deren Feier sie sich vereinigt hatten. Das Jahrhundert, das in seiner ersten Hälfte leichtlebiger als je ein anderes den Cancan des Lebens getanzt, wird in seiner zweiten Hälfte thränenselig, begeistert sich für den Lohn des Gerechten, für die Strafe des Frevels, für Ehrbarkeit und die Naivetät der Unschuld. Unendlich oft preisen die Zeitgenossen gerade das Tugendhafte der Greuzeschen Kunst. Das heisst: Wie in England, wurde auch in Frankreich das Schwergewicht plötzlich auf einen Nebenumstand, nicht mehr auf die Kunst selbst gelegt. Denn indem unter Greuze's Händen das Bild zu einer Argumentation geworden war, hörte auch hier die Kunst auf, das Ziel zu sein — sie war nur noch ein Mittel. Er machte die Malerei zu einem Lehrgedicht, je melodramatischer desto besser, und gerieth dabei auf dieselbe Sandbank, auf der Hogarth und alle Genremaler, die mehr als Maler sein wollten, festfuhren. Um seine Geschichte möglichst deutlich vorzutragen, war er nur zu häufig gezwungen, übermässig die Pointe zu unterstreichen. Der Affekt wurde affektirt, das Pathos theatralisch. Sein Bild des Vaters Fluch



Greuze: Die Wittwe.

im Louvre mit dem wüthenden Alten, dem wild davoneilenden Sohn und den weinenden Geschwistern sieht aus, wie der Schlussakt eines Melodramas. Seine Dorfhochzeit, wo der Schwiegervater dem jungen Gatten den Beutel mit der Mitgift übergeben hat und nun pathetisch sagt: Damit seid glücklich — könnte ebensogut: des Vaters letzter Segen betitelt sein. In dem Bild, auf dem eine vornehme Dame ihr Töchterchen an das Bett zweier kranken armen Leute führt, damit es sich frühzeitig in den Werken der Barmherzigkeit übe, müssen ganz wie auf dem Theater die auf dem Bild versammelten Personen *selbst* von der rührenden, lobenswerthen Handlung ungemein ergriffen sein. Greuze war der Vater der Genremalerei in Frankreich, jener barbarischen Erzählungskunst, die an die Stelle des gesund malerisch gesehenen Naturausschnittes der Holländer das nach einer *literarischen* Idee zurechtgestellte lebende Bild setzte. Darüber soll aber nicht vergessen werden, dass er wie Hogarth psychologisch der frühern Kunst gegenüber in manchen seiner Arbeiten thatsächlich einen Fortschritt bezeichnet. Es gab in der französischen Kunst vorher nicht viele, die seelische Vorgänge so fein geschildert haben, als es Greuze in seiner »Vorlesung aus der Bibel« gethan hat. Je nach Verständniss und Charakter der Einzelnen spiegelt sich der Eindruck des Gehörten auf den Gesichtern wieder. Das war etwas Neues gegenüber den lächelnden Göttern Bouchers. Und dass Greuze auch des höchsten *malerischen* Zaubers fähig war, wenn er sich einmal entschloss, den Moralprediger abzulegen, das zeigen seine rosig angehauchten Köpfchen junger Mädchen. Er ist nicht müde geworden, die hübschen Kinder in allen Situationen und allen Attituden zu malen, in jenem verführerischen Alter, das die zierlichen Füsschen mit dem ersten langen Kleide verdeckt. Blond oder brünett, mit einem blauen Band



Jean Baptiste Siméon Chardin.

im Haar, ein Blumensträusschen im Mieder, blicken sie wie junge Tauben mit grossen braunen Kinderaugen ahnungsvoll fragend in die Welt. Leichte Gaze deckt die zarten Linien des Halses, noch kaum gerundet sind die Schultern, frisch wie Morgenthau die schmollenden Lippen, und nur zwei rosige knospende Busen, die energisch gegen ihr Gefängniss kämpfen und wie Sterne's Staar zu schreien scheinen: I cannot go out, verrathen, dass das Weib im Kinde schon wach ist. Mit diesem Mädchentypus wird Greuze's Name immer verbunden bleiben, wie der Leonardos mit dem träumerisch lächelnden Sphinxkopf der Mona Lisa. In ihm hat er das Unschuldsideal des ausgehenden 18. Jahrhunderts ganz unübertrefflich zum Ausdruck gebracht, durch ihn seinen Zeitgenossen einen neuen Schönheitsschauer geschaffen. Und eine blasirte Gesellschaft, die alles *Erlaubte* gekostet, badete sich mit wollüstigem Entzücken in dieser unbekannten, geheimnissvoll plätschernden Fluth. Ja, man hatte nach dem prickelnden Sekt des Rococo sogar Lust auf einfaches Schwarzbrot bekommen. Und so entwickelt sich aus dem Bürgerthum selbst heraus eine Malerei, frisch und kerngesund wie dieses.

Chardin, der Tischlerssohn, ist das Haupt dieser bürgerlichen Kunst des 18. Jahrhunderts. Er steht neben Greuze, dem Maler des Hautgout, als ein gemüthlich gesunder bürgerlicher Meister, in dem ein Holländer der besten Zeit neu auf die Erde gekommen scheint. Nachdem bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts der König der Mittelpunkt gewesen war, um den sich Alles drehte, die einzige Persönlichkeit, die selbständig auftreten durfte und nach der sich die übrige Welt richtete, — nachdem dann die höfischen Kreise sich frei gemacht und sich für allein berechtigt zum Lebens- und Kunstgenuss gehalten hatten, wird jetzt die dritte Stufe erklommen: die Gesellschaft dankt ab zu Gunsten eines freien gesunden Bürgerthums.

Ein Ladenschild für einen Chirurgen war die erste Arbeit, durch die sich der ohne regelrechten Unterricht aufgewachsene Jüngling



Chardin: La Pourvoyeuse.

bekannt machte: der Chirurg in seinem Laden, wie er einem im Duell Verwundeten Beistand leistet, ringsum neugierige Zuschauer und der Polizeikommissär, der mit ernster Amtsmiene den Fall untersucht — das erste Bild aus dem Pariser Volksleben. Und Chardin, der Bürgerssohn, ist zeitlebens der Anwalt des bürgerlichen Familienlebens geblieben. Er ist der Watteau des dritten Standes. Greuze verdankte seinen Erfolg in erster Linie der geschickten Art, mit der er sich zum Wortführer der moralischen Stimmung seines Zeitalters aufwarf. Es war interessant für die damalige Gesellschaft zu erfahren, dass es schön ist, wenn Gatten friedlich zusammenleben, dass junge Mütter, wenn sie können, gut thun, ihren Säugling selbst zu nähren, statt ihn einer Amme anzuvertrauen, dass der Mensch seine Fehler bereuen soll und dass man, wenn man Vater und Mutter ehrt, ein langes Leben hat. Heute bedankt man sich bei ihm für diese weisen Rathschläge und sagt sich doch, dass man sie hätte entbehren können. Man sieht die Nothwendigkeit nicht mehr ein, die zehn Gebote zu illustriren und bemerkt nun um so mehr die manieristischen Mittel, die declamatorischen Advocatenkniffe, die der Maler anwenden musste um seine Plaidoyers erfolgreich in Scene zu setzen. Chardin wirkt noch heute gleich frisch wie vor 100 Jahren, weil er ausschliesslich Künstler war, der nichts erzählen, sondern nur darstellen wollte, Realist der allerfeinsten Marke, durch seinen exquisiten Sinn für Tonwerthe in die vornehme Familie der Terborg gehörig. Seine Bilder haben keinen „Inhalt“. Die Wäscherin, die Rübenschaberin, die Hausfrau bei ihren mannigfachen Geschäften, das ist Chardins Welt; die Atmosphäre, in der sich diese Gestalten bewegen, das schummerige Licht, das in halbdunkeln Küchen webt, das Reich der

Sonnenstrahlen, die auf weissen Tischtüchern und braungetäfelten Wänden spielen, sein Studienfeld. Chardin hauste in einem alten Atelier, dicht unter dem Dach, einem stillen dunkeln Raum, der gewöhnlich voll von Gemüse war, das er zu seinen Stillleben brauchte. Es hatte etwas Malerisches, Poetisches, dieses staubige Gemäuer, wo sich das saftige Grün des Gemüses so tonig von dem satten Dunkelbraun der Wandvertäfelung abhob und ein weisses Tischtuch das ganze aus einem hohen kleinen Dachfenster silberngrau hereinströmende Licht in sich aufsaugte. In diesem friedlichen, harmonisch abgetönten Raum spielten sich die kleinen Familienscenen ab, die er so gern malte und die im Gegensatz zu den Fêtes galantes von den Franzosen »Amusements de la vie privée« genannt werden. Die Uhr tickt, die Lampe brennt, in dem traulichen Kachelofen brodelt das Wasser. Jedes seiner Bilder wirkt, als ob er es selbst erlebt hätte, wie die Erinnerung an etwas Trautes, Familiäres. Im Gegensatz zu Greuze vermeidet er alle bedeutungsvollen Momente und schildert nur das stille Leben der Gewohnheit, das Alltagsleben, wie es sich in festem regelmässigem Gang abspielt, die Poesie der Gewohnheit. Es gibt bei ihm keine hastigen Bewegungen, keine Katastrophen und Verwicklungen — er hat eine Vorliebe für das Stillleben in der Natur wie in der Menschenwelt. Er ist par excellence der Maler der Intimität, was nicht das Gleiche wie »Genremaler« bedeuten will. Maler, die in genrehafter Weise Familien-



Chardin: Le Bénédicité.



Daniel Chodowiecki.

scenen in Zimmern darstellten, gibt es in jeder Schule, aber wie wenige haben so wahr, so ohne Affektirtheit und Fadheit die Poesie des Familienlebens zu schildern gewusst. Bei Chardin durchdrangen sich Kunst und Leben.

Noch keiner der Holländer hatte in der Kinderstube Einkehr gehalten. Chardin hat, indem er die kleine Welt bei ihren Spielen, Freuden und Sorgen belauschte, der Kunst ein neues grosses Gebiet erschlossen. Und mit welcher liebevollen Hingebung hat er sich in den Geist der kleinen Leute versenkt. Ich wüsste nicht, wer vor ihm das unbewusste Seelenleben des Kindes mit dieser diskreten Zartheit gemalt hätte: diese kleinen Hände, die nach etwas greifen, diese Lippen, die die Mutter küssen möchten, diese träumenden, weit geöffneten jungen Augen. Chardin ist Meister darin, nicht nur die handgreiflichen Aeusserungen von Freude und Schmerz, auch die so schwer zu erhaschenden feinen Nüancen des Aufmerksamen, Nachdenklichen, Bedächtigen, Stillen, Ueberlegenden, Altklugen, Trotzigen oder Schmollenden im Kinderauge zu analysiren. Da ist das kleine Mädchen, das mit ihrer Puppe spielt und sie wie ein zärtliches Mütterchen mit aller Liebe und Sorgfalt umgibt. Da ist ein älteres halb erwachsenes Dämchen, das dem jüngeren Brüderchen die Geheimnisse des ABC lehrt. Dann kommen die Spiele und Arbeiten. Sie bauen Kartenhäuser, machen Seifenblasen oder sind ganz in ihre Zeichenvorlagen und Schularbeiten vertieft. Wie eifrig ist das kleine Mädchen, dem die Mutter das erste Stickzeug geschenkt hat. Wie köstlich verlegen der kleine Junge,



Chodowiecki: Aus der »Reise nach Danzig« 1773.

den sie seine Lektion abfragt. Und wie sorgt sie am Morgen, dass ihr Liebling reinlich und ordentlich zur Schule kommt. Da sitzt einem kleinen Mädchen das Häubchen noch nicht recht und die Mutter bringt es in Ordnung, während die Kleine, allerliebst in ihrer Eitelkeit, neugierig in den Spiegel blickt. Dort will sich der Bub eben verabschieden. Sauber gekämmt und nett angezogen ist er schon, auch seine Spielsachen hat er hübsch aufgeräumt und die Bücher unterm Arm. Da nimmt ihm die Mutter das dreieckige Hütchen noch einmal vom Kopf, um es ordentlich auszubürsten. Wenn die Schulstunden vorbei sind, sitzen sie beim Essen. Der Tisch ist mit schneeweisem Linnen gedeckt, und die Köchin bringt eben die dampfende Schüssel herbei. Es ist rührend, wie schön der kleine Junge die Händchen faltet und sein Tischgebet hersagt. Und wenn sie dann wieder zu den Nachmittagsstunden fort sind, sitzt die Mutter allein. Sie sieht reizend aus in ihrem einfachen Hauskleid mit den losen Aermeln, der reinen weissen Schürze, dem Brusttuch, dem gestreiften Unterrock und dem koketten Häubchen. Bald hält sie eine Stickerei auf den Knieen und neigt sich, um aus dem Körbchen ein Knäuel Wolle zu nehmen. Bald sitzt sie vor dem Kamin im gemüthlichen Winkel neben einer spanischen Wand. Ein halbgeschlossenes Buch ruht in ihrer Hand, eine Theetasse steht daneben,



Chodowiecki: Aus der »Reise nach Danzig« 1773.

eine mollige Wohnzimmeratmosphäre breitet sich ringsum aus. Bald nimmt sie als echte Hausfrau das Wirthschaftsbuch zur Hand, oder geht in die Küche, um mit der Köchin zu arbeiten, die Rüben schält, das Kupfergeschirr scheuert oder aus der Speisekammer das Fleisch hereinholt. Das ist Alles so einfach und wahr gegeben, dass man Chardin lieb gewinnt, der mit seiner Kunst in der Familie wurzelte, ihr seine feinste Beobachtungsgabe, sein naivstes Verständniss entgegenbrachte und bei all seiner Bürgerlichkeit nie spiessbürgerlich wurde.

Sein Altersgenosse *Etienne Jeaurat* hat Jahrmarktscenen, *Jean Baptiste le Prince* Wachtstubenbilder u. dgl. gemalt. In Holland ging mit ihnen *Cornelis Troost* parallel, der das Leben seiner Zeit und seines Volkes, Wochenstuben, Frühstücksscenen, Hochzeiten u. dgl. in Pastell oder Aquarell und ohne sich an einen der holländischen Classiker anzulehnen, in lebendig geistreicher Auffassung schilderte. Selbst die italienische Kunst endete mit zwei »Genremalern«, den Venezianern Rotari und Pietro Longhi, die so hübsche kleine Bilder aus dem Leben jener Tage — Wahrsager, Tanzmeister, Schneider, Apotheker, Buben und kleine Mädchen beim Spiel oder bei der Schularbeit hinterliessen.

Deutschland hat keine so grosse Erscheinung wie Chardin aufzuweisen, doch ist die Tendenz auch hier die gleiche. Auch bei uns



Chodowiecki: Aus der »Reise nach Danzig« 1773.

hatte sich nach der Verwilderung des dreissigjährigen Krieges allmählich ein sittlich tüchtiges Bürgerthum erhoben, das sich anschickte, in die von den Engländern vorgezeichneten Bahnen einzulenken. Lessing, der erste in jenem grossartigen Entwicklungskampf, schrieb seine Miss Sarah Sampson, das erste deutsche Trauerspiel ohne die Unterlage grosser mythischer oder geschichtlicher Helden und ohne den steifen Pomp des Alexandriners. Er verkündete gleich den Engländern Lillo und Moore, dass nicht Helm und Diadem den tragischen Helden mache, ja er stellte in seiner Minna den Zeitgenossen die unmittelbarste Gegenwart, den siebenjährigen Krieg lebensfrisch vor Augen. Und wie Lessing das deutsche Theater vom Banne Boileaus befreite, so fing die *Kunst* an sich aufzubäumen gegen jenen durch die Vermittlung Frankreichs überkommenen Classicismus, den man noch mit herübergenommen hatte aus der Zeit, wo die deutschen Höfe ihren Stolz darein setzten, kleine Copien von Versailles zu sein. Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhasst sind, ruft der junge Gœthe in seinem Aufsatz über deutsche Art und Kunst, mag ich nicht declamiren; sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen; männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge ausspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener . . . . . Nur da wo Vertraulichkeit und Bedürfnisslosigkeit wohnen, wohnt alle Künstlerkraft



Chodowiecki: Aus der »Reise nach Danzig« 1773.

und wehe dem Künstler, der seine Hütte verlässt, um in den akademischen Prunkgebäuden sich zu verflattern.

Daniel Chodowiecki ist bei aller Spiessbürgerlichkeit ein echter Vertreter dieser Phase der deutschen Kunst. Er in Deutschland, Hogarth in England und Chardin in Frankreich sind Producte desselben Zeitgeistes.

Nachdem Lessing in der Minna das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel geschaffen, konnte Chodowiecki, den Bahnen Hogarths und Chardins folgend, der Maler des deutschen Bürgerthums werden. Er ist kein Meister von so durchschlagender Kraft wie jene, aber doch ein Künstler von achtungswerther Tüchtigkeit, gewiss keine geniale Erscheinung, fast handwerksmässig, nüchtern, philiströs, aber wie Hogarth ein selbstgemachter Mann, der mit seiner ganzen künstlerischen und persönlichen Anschauung auf dem Boden seiner Zeit und seiner Stadt wurzelte. Die Gesellschaft des damaligen Berlin war die Basis seiner Kunst, das tägliche Leben des Hauses und der Strasse seine Domäne. Er begann mit Dichter-Illustrationen, mit Scenen aus dem siebenjährigen Krieg und aus der Geschichte Karls des Grossen und ging von da zur Schilderung des behaglichen, schlichten Kleinbürgerthums über. Im Bürgerstand stehend, arbeitete er in erster Linie für diesen und hat mit seinem feinfühligen und behenden Grabstichel die unerschöpflichste und lebendigste Chronik des deutschen Bürger

thums jener Zeit geschrieben. Bald allzu vernünftig und hausbacken, der echte Nicolai, ist er in anderen Blättern von entzückender Frische und — was nicht zu vergessen ist — künstlerischer als Hogarth, weil er nicht lehrhaft, nicht tendenziös, nicht satirisch ist. Sein Feld war — ohne allen moralisirenden Beigeschmack — die treue, liebevolle Beobachtung des Lebens, wie es sich um ihn in der Welt abspielte. Er hatte die ganz naive Freude des echten Künstlers daran, alles was er sah »zum Bilde zu machen«. Es ist ein Theilchen, wenn auch nur ein sehr kleines, vom Geiste Dürers, was diese Blätter geschaffen.



Chodowiecki: Die Braut.

Gleichzeitig griff der jüngere *Tischbein* in die nationale Vorzeit, die Zeit Conradins und der Hohenstaufen zurück, in der Meinung, hier die Einfalt zu finden, die den akademischen Bildern abhanden gekommen, und malte später in Hamburg ganz realistische Historienbilder aus seiner eigenen Zeit, wie den in der Oldenburger Galerie befindlichen »Einzug General Benigsens in Hamburg 1814«. Auch als Porträtmaler leistete er Tüchtiges. In seinem besten Bild »Gœthe auf den Ruinen Roms« ist der Kopf des Dichters energisch und kraftvoll, die Farbe von einem vornehmen hellen Grau.

In der Porträtmalerei spiegelt sich überhaupt der Umschwung besonders deutlich. Das gemachte, affectirte und conventionelle Wesen, das man aus dem 17. Jahrhundert, der Zeit der Allongeperücke, übernommen, macht langsam aber stetig einer immer grösseren Natürlichkeit, Einfachheit und Ursprünglichkeit Platz. Damals, so lange noch der Schatten Ludwigs XIV. überall umging, war bis in die Familie herein die Sucht des Individuums gedrungen, in seinem Kreise der



Chodowiecki: Aus »Julchen Grünthal«.

König zu sein. Der biedere Bürger liess sich daher nicht als solchen, sondern als Fürsten malen. Sich selbst in grosser Gala, mit pomphaften Mienen, feierlich, als ob er dem Beschauer Audienz gebe; seine Gemahlin in Seide, Gold und Spitzen; sie hat einen grossen Fürstenmantel lose um Schulter und Hüften drapirt und blickt mit angenommener Grandezza auf den halb ehrfurchtsvoll, halb ironisch gestimmten Enkel herab. Der Rahmen ist so reich wie die Tracht und trägt womöglich eine Krone. Man überzeugt sich schwer, dass es Bilder schlichter Bürgersleute sind, dass der Mann ausser den Stunden, in denen er dem Maler gesessen, ein fleissiger Geschäftsmann war und die so hoheitsvoll dreinblickende Frau Gemahlin ihm vielleicht höchst eigenhändig die Strümpfe stopfte. In eine Ahnengalerie scheinen ihre Bildnisse zu gehören. Auf diese Zeit der Verfürstlichung folgte nunmehr die der Verbrüderung. An die Stelle der geschminkten und gespreizten Porträts mit allegorischer Beigabe traten einfache, anspruchslose Conterfeys des Menschen im Werktagskleid, an die Stelle der steifen Posen genrehafte Motive der ungezwungenen, alltäglichen Natürlichkeit.

In Berlin war seit 1709 *Antoine Pesne* ein halbes Jahrhundert lang unter drei Königen das Centrum des künstlerischen Lebens, und schon in seinen Werken lässt sich der Umschwung verfolgen. Etwas Familiäres, Intimes ist an die Stelle des feierlich Pomphaften getreten. Hatten sich bisher die Fürsten gern in mittelalterlichen Kürassen oder antiken Rüstungen darstellen lassen, so malte sie Pesne im Zeitkostüm. Und noch zwangloser hat er sich in den Bildnissen aus seinem Familien- und Freundeskreis gegeben. Da ist das reizende Bild von 1718 im Neuen Palais in Potsdam, das den Maler selbst mit seiner Frau und zweien seiner Kinder zeigt, das Porträt des Kupferstechers Schmidt im Berliner Museum und das schöne Bild von 1754 in der Sammlung des Oberstlieutenants von Berke in Schemnitz, das ihn wieder

selbst im Alter von 71 Jahren mit seinen beiden Töchtern darstellt. Pesne steht in diesen charakteristischen Porträts wie in seinen bildnissartig aufgefassten Sittenbildern der Dresdener Galerie (Die Köchin mit der Truthenne von 1712, das Mädchen mit den Tauben von 1728) als ein sehr gesunder, kräftiger Realist da, wie deren hundert Jahre später in Berlin wenige mehr lebten.



Antoine Pesne mit seinen Töchtern.

Im nächsten Menschenalter, in der Sturm- und Drangzeit übernahm der Schweizer *Anton Graff* mit seinen schlicht bürgerlichen, ehrlich sachlichen Bildnissen die Führung. Es war eine glückliche Fügung des Schicksals, dass gerade Graffs Thätigkeit in die grosse Zeit des erwachenden deutschen Geisteslebens fiel, dass Lessing und Schiller, Bodmer und Gessner, Wieland und Herder, Bürger und Gellert, Christian Gottfried Körner und Lippert, Moses Mendelssohn und Sulzer und eine lange Reihe anderer Dichter und Gelehrter aus dem 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts in ihm einen Porträtmaler fanden, dessen schnelle und fleissige Hand uns ihre Züge in treuester und zuverlässigster Weise überlieferte. Was ist das für eine markige Kunst, für eine klare, plastische Herausarbeitung der Köpfe, für eine Gewandtheit und Unfehlbarkeit der Technik.

Neben Graff arbeitete in Dresden *Christian Leberecht Vogel,* gleichfalls ein sehr selbständiger, malerisch feinfühlender Künstler, der allein durch seine Kinderbildnisse einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts behauptet. In dem Porträt seiner beiden Buben in der Dresdener Galerie ist die Naivetät des Kinderlebens so liebevoll beobachtet und mit einer Frische wiedergegeben, wie nur Reynolds es konnte. Sie sitzen neben einander am Boden. Der eine im braunen Röckchen hält ein Bilderbuch auf den Knieen, in das der



Anton Graff.

andere, im rothen Röckchen, eine Peitsche in der Hand, mit hineinblickt. Ganz reizend ist der sinnige Ausdruck des Kleinen, der Vortrag breit und kräftig, die coloristische Behandlung duftig und zart.

In München war der treffliche *Johann Edlinger* der tüchtigste dieser biedern Malermeister, die so bescheiden waren und so viel konnten.

Auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei hat der Continent keinen hervorgebracht, der sich mit Gainsborough messen könnte, aber die englischen Einflüsse machten sich auch hier geltend. Es lässt sich verfolgen, wie dasselbe Naturgefühl, aus dem Thomsons Jahreszeiten und Gainsborough's Landschaften hervorgegangen, bald darauf auch in Frankreich und Deutschland zu Worte kam und die Liebhaberei für Gärten ablöste. Das 17. Jahrhundert hatte — von den Holländern abgesehen — die Natur mit der Gartenscheere geordnet. Wie Lebrun in seinen historischen Compositionen die Italiener zu überbieten suchte, so bedeutete Lenôtres Gartenstil die Vollendung und Uebertreibung der italienischen Renaissancegärten, die ihrerseits wieder auf Grund der Nachrichten, die man von den alten Römergärten besass, angelegt waren. Der Garten erinnerte mehr an Staatsappartements, die man nur in gemessenem Schritte, ruhig und würdevoll durchschreitet, als an die Natur, wo man Mensch ist und es sein darf. Diesem streng abgezirkelten, steif gemessenen Gartenstil entsprach eine Landschaftsmalerei, die die Natur nach künstlerischen Grundsätzen ordnete, durch Composition von Naturfragmenten eine besondere stilvolle Welt schuf. Die Landschaften waren wohlgeordnete Parks, die gleich den Figurenbildern eine abstracte Schönheit der Massen und Linien anstrebten und durch die Staffage classischer Ruinen die Gedanken auf die Welt des Alterthums hinlenken wollten. Die Natur darf, wie Batteux lehrte, nicht Lehrerin des Künstlers sein, sondern seine Thätigkeit hat darin zu bestehen, eine Auswahl der Theile zu treffen und ein erlesenes Ganze neu zusammenzusetzen. Er nehme unter vielen Blättern das am vollkommensten ausgebildete


Watteau: Das Bauernhaus.

Blatt, gebe einem Baume nur solche vollkommenen Blätter und stelle also einen vollkommenen Baum dar. Das Element seines Schaffens sei die nature choisie, eine Auswahl von Gegenständen, die fähig sind angenehme Eindrücke hervorzubringen, sein Ziel le beau vrai qui est représenté comme s'il existait réellement et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir. Das 18. Jahrhundert ging von dieser edlen, stilisirten Natur Schritt für Schritt zur göttlich schönen, unverbesserten Natur zurück, wie sie die vom Römerthum unberührten Meister Dürer und Altdorfer, Tizian und Rubens, Brouwer und Velazquez gemalt hatten. Der grosse Watteau war auch hier seiner Zeit am meisten vorausgeeilt, indem er an die Stelle der steif zugeschnittenen Tragödienculissen Poussins elysische Landschaften setzte, Stätten der Liebe, die bald im Sonnenschein des frischen thauigen Morgens funkeln, bald von dem goldenen Licht und den duftigen Schatten des dämmernden Abends übergossen sind. Die Rose duftet in ihrem jungen Thau, die Nachtigall flötet, die Tauben girren, das leichte Gezweige flüstert im leisen West, silbern klare Bächlein rieseln dahin, in hohen Bäumen säuselt der Wind. Watteau kannte die Natur und liebte sie und gab sie in verklärter Schönheit mit dem trunkenen Auge des Verliebten wieder. Die Seele der Natur, nicht die des Menschen herrscht in seinen Bildern. Nur weil die Natur so schön ist, ist der Mensch so glücklich. Doch fast noch moderner wirkt er, wenn er keine elysischen Landschaften mit glücklichen Menschen malte, sondern schlichte Ausschnitte aus der ländlichen Natur skizzirte, arme, verwahrloste Gegenden in der Nähe grosser Städte, wo an aufgerichteten Häusergerüsten Maurer arbeiten oder Bauern mit stämmigen Gäulen über steinige Feldwege fahren. Ausser einer Reihe geistreicher Handzeichnungen ist für diese Seite seines landschaftlichen Empfindens besonders jenes Bild des Neuen Palais bei



Watteau: Röthelzeichnung im Britischen Museum.

Potsdam bezeichnend, auf dem im Hintergrund links ein kleines Wasser neben einem Bauerngehöft hinfliesst, während vorn ein Bauer einen zweirädrigen Karren mühsam über den holprigen Boden zieht.

Es ist ein interessantes Schauspiel, dann, nachdem Watteau und die Engländer vorausgegangen, allenthalben das weitere Emporringen dieses neuen Naturgefühls zu beobachten. Auf Thomson folgt Rousseau, der auf seinen einsamen Wanderungen mit erregten Augen »das Gold des Getreides, den Purpur des Haidekrautes, die Majestät der Bäume und die wunderbare Verschiedenheit der Gräser und Blumen betrachtet.« Er freut sich des blühenden Frühlings, der Büsche und Quellen, des Gesangs der Vögel, der schattigen Gehölze, der Herbstlandschaften, in denen Schnitter und Winzer arbeiten. Er ist der Urheber des lebhaften Naturgefühles, das jetzt in ganz Europa erwachte. Ein Hauch reiner Gebirgsluft, ein herber Duft frischen Wassers vom Genfer See brach plötzlich in die schwüle Luft der Salons und erfüllte die Herzen mit einem neuen reizenden Gefühle, als Rousseau's Werke erschienen. Es war aus mit allem Stilisiren, seitdem Rousseau ausgesprochen, dass Alles gut sei, so wie es aus dem Schoosse der Allmutter Natur hervorgegangen.



Gessner: Landschaft (Radirung).

Gœthe, der Schüler Rousseaus, kündigt in seinem ganzen Naturempfinden fast schon das Erscheinen der Schule von Fontainebleau an. Er hat etwas von Daubigny, wenn er als Werther im Rasen am Bache liegt und sinnend auf die Würmchen und Mückchen herabschaut. Er lässt an Dupré oder Corot denken, wenn er sagt: »Wie die Natur sich zum Herbste neigt, wird es Herbst in mir und um mich her.« Oder: »Ich könnte jetzo nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemalen ein grösserer Maler gewesen als in diesen Augenblicken.« Oder: »Noch nie war ich glücklicher, noch nie meine Empfindung an der Natur, bis auf's Steinchen, auf's Gräschen herunter, voller und inniger, doch — ich weiss nicht, wie ich mich ausdrücken soll, alles schwimmt, schwankt vor meiner Seele, dass ich keinen Umriss packen kann. Ein grosses dämmerndes Ganze schwebt vor meiner Seele, meine Empfindung verschwimmt sich darinnen wie mein Auge.«

Die französischen Gärten werden also von den englischen abgelöst. Wie die Figurenmalerei auf die edle, architektonisch aufgebaute Composition verzichtet, so tritt hier an die Stelle der geschnitzten und tapezierten Gärten das Unregelmässige, Zufällige schlichter Naturausschnitte. Man müht sich nicht mehr, nach Rousseau's Ausdruck, »die Natur zu schänden, indem man sie zu verschönern sucht«, sondern legt Gärten an, zu denen, wie Goethe im Werther sagt, »ein fühlendes Herz, nicht wissenschaftliche Gartenkunst den Plan gegeben hat«. Dicht neben Versailles neben den Buchsbaumfiguren Lenôtres entsteht Klein Trianon mit seinem Weiher, seinem Bach und seiner Meierei, wo die unglückliche Marie Antoinette träumte. Und wenn die Malerei diesen Rückweg zur Natur vorläufig noch zaudernd antrat, so lag das nur daran, weil die grossen Künstler — die erst 1830 kamen! — noch nicht geboren waren. Sie können sich immer



Gessner: Landschaft (Radirung).

erst auf den Schultern von Vorgängern erheben, deren Nützlichkeit ihren Ruhm ausmacht. Die französischen Landschafter des 18. Jahrhunderts sind, im Lichte der Entwickelungsgeschichte gesehen, nicht bedeutend, aber sie gaben doch eine wichtige Anregung, indem sie den Stil Poussins durch engere Fühlung mit der Natur neu zu beleben suchten. Hubert Robert ist gewiss stark decorativ, aber er hat eine leichte Hand, man kann ihm nicht auf's Wort glauben, aber er ist geistreich und hat manchmal graue und grüne Töne, die sehr süss und schön sind. Joseph Vernet malte Küstenlandschaften, Hafenansichten, Seestürme, ebenfalls mit decorativ äusserlichen Beleuchtungseffekten, liess Blitze aus schwarzen Wolken zucken, die Sonnenstrahlen auf leicht gekräuselten Wellen hüpfen, silbernes Mondlicht geheimnissvoll über die Fluthen spielen, liess Feuersbrünste lohen und rothe Flammen gen Himmel schiessen. Er ist ein wenig leer und bunt in der Färbung. Aber er sah in den Theilen der Natur doch nicht mehr nur Bausteine zur Anordnung einer wohlgefügten Kulisse, suchte nicht mehr durch Linien zum Verstand, sondern durch Stimmung zum Gemüth zu sprechen und brachte in seinen Scenerien nicht mehr nur Gebäude und Ruinen, Götter und antike Hirten, sondern auch moderne Volksgruppen jeder Art an.



Francesco Guardi: Venedig.

Aus der Schweiz sind besonders die liebenswürdigen Radirungen und Aquarelle *Salomon Gessners* zu nennen, die schon Ludwig Richter als die Werke des 18. Jahrhunderts bezeichnete, die er neben den Blättern Chodowiecki's am meisten liebe. Gessner verehrte Claude und schwärmte für Poussin, aber seine Bildchen haben nichts von dem grossen Stil der heroischen Landschaft. Er zeichnete die heimatlichen Wiesen, Bäume und Bächlein, liebte alles Kleine, Lauschige, Wohnliche, Lauben und Hecken, stille Gärtchen und idyllische Plätzchen. Mit kindlich-ehrlicher Naturbeobachtung trat er an Alles heran. Ein zweiter Schweizer, Ludwig Hess, hat solche feine Naturempfindung und so liebevolles Studium sowohl seiner schweizerischen Heimat als der römischen Campagna gewidmet.

Unserm *Philipp Hackert* hat das Monument, das ihm Goethe errichtete, mehr geschadet als genützt. Da die Begeisterung Goethe's mit Hackert's Bedeutung nicht recht im Einklang stand, hat man ihn später gar nicht mehr beachtet, was er ebenfalls nicht verdiente, da er immerhin ein sehr frischer, gesunder Landschafter war. Er hat nicht mit den zarten Empfindungen jener Schweizer in die Natur

gesehen. Er schaute die Landschaft ein wenig nüchtern an, wie Chodowiecki seine Modelle. Aber seine Zeichnung ist sauber, die Luft auf seinen Bildern klar und frisch, er kennt kein langweiliges Komponiren. In Dresden lebte Johann Alexander Thiele, der Thüringen und Mecklenburg als Landschafter durchstrich. Sogar in Italien waren Landschaften die selbständigsten Leistungen, die das 18. Jahrhundert dort hervorbrachte. In Rom arbeiteten der Niederländer Vanvitelli, der in hübschen Aquarellen römisches und neapolitanisches Strassenleben schilderte, und Giovanni Paolo Pannini, der peintre des fêtes publiques, auf dessen Bildern sich in festlich geschmückten Bauwerken reichfarbige Figurengruppen bewegen. Venedig war die Heimath der Canaletti. In *Antonio Canale's* venezianischen, römischen und Londoner Stadtbildern webt zuweilen ein so feines atmosphärisches Leben, das Wasser ist so klar, die Luft so durchsichtig, dass sie, auch wenn sie nur Gebäude und Strassen darstellen, doch den Eindruck gross und malerisch aufgefasster Landschaften machen. *Bernardo Canaletto* wirkt durch das feine, kühle, gedämpfte Licht seiner nordischen Gegenden noch intimer und schlichter und ist durch seine Entdeckung, dass das Sonnenlicht die Gegenstände nicht, wie man bisher annahm, vergoldet sondern versilbert, einer der Väter des landschaftlichen Realismus geworden. Doch der geistreichste der Schüler Canales, überhaupt einer der geistreichsten Landschafter des Jahrhunderts, war *Francesco Guardi*. Antonio Canale war ein grosser Künstler und zeigt es nirgends besser als in seinen ausgezeichneten Radirungen, doch als Maler zieht er mehr die Sammler als die Raffinirten an, da seine Vorzüge nicht selten in zuviel Regelmässigkeit versteinert sind. Er hat etwas zu viel von der Camera obscura; Guardi ist geistreich und überraschend. Wo bei Canale Exaktheit ist, ist bei ihm Geist. Canale zeigt uns das wahre Venedig, Guardi zeigt es, wie wir es träumen. Er hat nicht die perspektivischen und architektonischen Kenntnisse Canales, aber er bezaubert. Er ist ein Musiker, ein Poet, dessen Palette die feinsten Harmonien erklingen lässt. Ueber seinen Bildern ruht das ganze Verführerische, Märchenhafte dieser gefallenen Königin der Adria. Bekränzte Gondeln gleiten friedlich und feenhaft herrlich wie Fahrzeuge aus einem fernen Wunderland auf dem klaren grünen Wasser der Kanäle dahin unter den alten marmornen Prachtpalästen, die ihre Säulen und Balkons, ihre Bogen und Loggien in den Wellen spiegeln. Fremde Gesandtschaften in grosser Gala bewegen sich auf

dem Markusplatz, der ganze stolze venezianische Adel begrüsst sie und dichtgedrängte, sonntäglich geputzte Menschen wogen unter den Hallen der Procurazien auf und ab. Lustige Musikgesellschaften fahren an der Piazetta und der Riva entlang. Eine feuchte Luft schwebt über dem Wasser, die Sonnenstrahlen sind bald von gedämpfter, milder Kraft, bald kokett tänzelnd, wenn sie durch die Wolken brechen und im Wasser oder an den Gebäuden spielen. Francesco Guardi, der venezianische Zauberer, ist ein lebendiger, exquisiter, immer geistreicher Improvisator, gross wie wenige in der Unmittelbarkeit der Uebertragung des persönlichen Eindrucks auf die Leinwand. Jeder seiner Pinselstriche sitzt, in jedem seiner Bilder sieht man noch die nervösen Zuckungen der Hand, und das gibt ihnen vor denen Canales eine Anziehungskraft, wie sie das Thonmodell, in dem noch die Hand des Bildhauers fühlbar ist, vor der kalten Marmorstatue voraus hat.

Selbst Spanien, das — von der Riesengestalt des Velazquez abgesehen — bis dahin keinen Landschafter gehabt hatte, lenkte seit der Mitte des Jahrhunderts in diese Bahnen ein. *Don Pedro Rodriguez de Miranda* malte seine breiten, klar und frisch gesehenen Berglandschaften, *Don Mariano Ramon Sanchez* seine kleinen Hafen- und Stadtansichten.

Damit ging, wie in England, die Thiermalerei Hand in Hand. In Frankreich arbeiteten *François Casanova*, der Maler von grossen Schlachtenbildern und kleinen Thierlandschaften, *Jean Louis de Marne*, der durch Viehstücke, Marktscenen, Dorfbilder u. dgl. bekannt und als Radirer sehr geistreich ist, und der grosse *Jean-Baptiste Oudry*, der lebende und todte, wilde und zahme Thiere, Stillleben jeder Art breit und flott malte. In Augsburg lebte *Johann Elias Riedinger*, dessen Thätigkeitsfeld die ganze Thierwelt, Hunde und Pferde, Hirsche, Rehe, Wildschweine, Gemsen, Bären, Löwen, Tiger, Elephanten und Nilpferde umfasste, die er mit feiner Beobachtung in stolzer Ruhe oder im Kampf mit dem Menschen darstellte.

Blicken wir noch einmal zurück auf den Weg, den die Kunst seit dem Beginne des Jahrhunderts gegangen, so kann über das Ziel, dem sie in allen Ländern gleichmässig zustrebte, kein Zweifel sein. Noch bis vor Kurzem hatte das majestätische, allmählich in die theatralisch aufgebauschte Kunst Poussin's und Lebrun's übergegangene italienische Cinquecento, die *wälsche* Richtung, mit ihrem Lichte ganz Europa überstrahlt. Nur die Holländer hatten im 17. Jahrhundert eine Sonderstellung behauptet. Sie, die neu in die Kunst eintraten und

mit keiner Tradition zu brechen hatten, gaben damals dem neuen Zeitgeist den ersten Ausdruck, indem sie die Kunst vom akademisch-heidnischen Olymp resolut auf die Erde herabzogen. Sie *malten,* was Dürer und die Kleinmeister nur auf die Holztafel und Kupferplatte geritzt hatten. Noch malten sie diese Dinge weniger um ihrer selbst willen, als weil ein so trauliches Licht darüber ausgegossen war; durch das Element der Beleuchtung dichteten sie in den Alltagsaugenblick eine Art von Märchenstimmung hinein. Watteau und seine Nachfolger bezeichneten einen weiteren Fortschritt in der Eroberung der irdischen Welt, indem sie ihre Zeit um ihrer selbst willen, in der ganzen Grazie ihrer Erscheinung malten, und um die Mitte des Jahrhunderts finden wir diese neue, von der klassischen Tradition unabhängige, intime, familiäre Kunst auf der ganzen Linie triumphiren. Die »grosse« Malerei wird mehr und mehr verlassen und die Kunst immer mehr in ihrer Welt und Zeit heimisch. Auf den Aristokraten Watteau folgen Hogarth, Greuze, Chardin und Chodowiecki, die den dritten Stand, nicht mehr in holländischem Helldunkel, sondern in seiner ganzen schweren Realität als vollgültigen Gegenstand der Kunst behandeln. An die Stelle jener edlen, majestätischen, ruhmredig repräsentativen Malerei, die, vom Cinquecento überkommen, in dem Verlaufe des siebzehnten Jahrhunderts durch Abstraktion in Gleichförmigkeit, Inhaltsleere und Langweile verfallen war, ist allenthalben eine schlicht einfache Kunst getreten, die sich in's Alltagsleben vertieft, den Menschen in seinen Beziehungen zur Natur, zu Seinesgleichen, zum lieben Vieh und zum Hausrath beobachtet, eine Kunst, die aus dem Selbsterlebten die Mannigfaltigkeit ihrer Schilderungen schöpft. Zugleich ist die Landschaft, der modernste Zweig der Malerei — wenigstens dem Umkreis nach — in den Malerschulen aller Länder zu einer grösseren Bedeutung gekommen, als sie je in der Kunstgeschichte hatte. Und diese Entwicklung ging vor sich, ohne dass sich direkte Einflüsse von einem Lande auf das andere nachweisen lassen — die Ideen lagen in der Atmosphäre, es waren die Ideen des Jahrhunderts. Es ist, als habe das scheidende Saeculum uns noch den Spiegel vorhalten wollen, einen Hexenspiegel, der die Zukunft zeigt; als habe es andeuten wollen, dass die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, auf dieser Bahn weiterschreitend, eine bürgerlich-menschliche sein und in der Landschaft den eigensten Ausdruck ihres Wesens finden werde.

Es war der Malerei nicht beschieden, ganz gerade auf diesem Wege weiterzugehen, da theils durch verwandte Strömungen in der Literatur, theils durch die Revolution begünstigt, der reaktionäre Classicismus mit seinen ganz entgegengesetzten Prinzipien noch einmal im Erlöschen hell aufflackerte.



III.

Die classicistische Reaction in Deutschland.

VOR hundert Jahren lebte ein Mann, der hiess Asmus Carstens; der war der Bahnbrecher und Begründer der neueren deutschen Kunst. Das ist seit Fernow ein feststehender Paragraph der kunstgeschichtlichen Handbücher geworden. Dilettantismus ist nun aber kein Anfang, sondern ein Ende. Es ist daher wahrscheinlich, dass spätere Zeiten in Carstens keinen Bahnbrecher, sondern nur einen der letzten Ausläufer jener Richtung sehen werden, deren Begründer die Gebrüder Carracci und deren weitere Sprossen Lebrun, Lairesse, van der Werff waren. Kunstgeschichtlich steht jedenfalls fest, dass Hogarth und Gainsborough, Watteau, Greuze, Chardin und Goya die waren, denen die Zukunft gehörte. Ihre Kunst überdauerte den Untergang jenes von Mengs und Carstens vertretenen Classicismus, der durch äussere Umstände begünstigt noch einmal für kurze Zeit die Oberhand gewann, und wurde später die Grundlage, auf der nach dem Ausleben dieser aus der Vergangenheit übernommenen Richtung die Modernen weiterbauten. Sie vertraten den Fortschritt, weil sie vorwärts gingen, Carstens und David die Reaction, weil sie rückwärts schauten. Zurück in eine Zeit, die längst begraben war.

Nachdem so oft darüber geschrieben worden ist, wieviel die modernen Völker den Griechen verdanken — eine Thatsache, die gewiss Niemand in Abrede stellen wird —, wäre es lehrreich, zur Abwechslung einmal die Kehrseite der Medaille zu betrachten: zu verfolgen, wie oft die Antike hindernd und verwirrend in die Entwicklung der modernen Kunst eingegriffen hat. Alle grossen Künstler seit Giotto sind jedenfalls nicht durch die Antike, sondern trotz der Antike gross geworden. Leonardo da Vinci hat nie daran gedacht, seine Kunstlehre auf etwas anderes als auf eigene Naturanschauung zu begründen. Michelangelo hat, als er seinen Moses schuf, gewiss nicht den griechischen Zeus vor Augen gehabt, und gerade deshalb

ist es ein originales Meisterwerk geworden, das würdig ist, den besten Meisterwerken Griechenlands zur Seite zu stehen. Holbein, Tizian, Rembrandt, Velazquez, Watteau haben nie vor irgendwelchen Göttern des griechischen Olymp die Kniee gebeugt, sondern sind ruhig ihres Weges gegangen und deshalb grosse Meister geworden. Aber sobald die Kunst eines Volkes den Contakt mit der Natur, die eigene Naturanschauung verloren hatte, erschien jedesmal das antike Gespenst und zerrte sie in den Abgrund.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ging es in Italien um. In Lodovico Dolces Dialog über die Malerei ist es vielleicht zum ersten Mal ausgesprochen: »Zwar ist die Malerei Nachahmung der Natur, aber man wird viele Fehler der Natur mit sicherer Hand berichtigen, wenn man die Wunder der Vollendung der antiken Statuen in sich aufnimmt; die Antike kann als Vorbild jeder Art von Schönheit dienen.« Bald darauf lehrte Bellori, alle wahre Kunst gehe durch Auswahl der schönsten Formen über die Natur hinaus und diese Normalformen seien von den Griechen festgestellt. Die Schule von Bologna übertrug in regem Verkehr mit Antiquaren und Philologen diese Principien in die Praxis, und das Ergebniss waren jene kalten, akademisch eklektischen Bilder, die heute in den Magazinen der Museen schlummern.

Wenige Jahre darauf erschien die classische Marmorbraut den Franzosen. Nicolaus Poussin war der erste, dem sie sich nahte, und unter ihrer Berührung erstarrte sein Blut. Seine Figuren, den griechischen Statuen nachgeahmt, verleugnen jede Abstammung vom lebenden Menschen, die noch bei den manierirtesten Carraccisten zu bemerken war; er ist der Erfinder des akademischen Normalkopfes, der bei stets gleichmässigen höchst edlen Formen die Affecte der Seele in theatralischer Weise zur Ansicht bringt. An die Stelle jeder unmittelbaren Lebendigkeit ist eine kalte Classicität getreten. Das war das Ergebniss der Lehre, die Labruyère in seinen »Charakteren« in die Worte fasste: »On ne saurait rencontrer le parfait et s'il se peut surpasser les anciens que par leur imitation.«

In Holland um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts hat zuerst der Manierist Gerard de Lairesse in seinem »Groot Schilderbook« dieses klassische Programm entwickelt. Im Gegensatz zu dem Wort Brederodes: »diejenigen Maler seien die besten, welche der Natur am nächsten kommen,« ging Lairesse von der Ansicht aus, was die derbe urwüchsige holländische Kunst, was Rembrandt und

Frans Hals, die nie über Harlem und Amsterdam hinausgekommen, geleistet, sei eigentlich doch eine niedrigere Gattung im Vergleich zu dem, was die gleichzeitigen Franzosen producirten. Poussin und Lebrun überträfen, da sie das Studium der Antike mit dem der Italiener verbunden hätten, selbst den grossen Rafael an Correctheit. Nur indem man sich in Holland auf den Standpunkt der gleichzeitigen Historienmalerei Frankreichs, des »grossen Stils« stelle, werde es möglich sein, die ungebildete holländische Kunst zu veredeln. Denn nicht in der Naturauffassung, sondern in der Idee und Wissenschaft liege das Hauptverdienst eines Bildes. Die Römer seien nur deshalb so gross geworden in der Malerei, weil sie so viele Bücher von Geschichte, Fabeln und Sinnbildern, die Beschreibungen der uralten Denkmünzen u. dgl. gelesen und studirt hätten. Er theilt sodann die Malerei in Antik und Modern. Die Antike bekommt allein künstlerische Giltigkeit, während das moderne Leben schon deshalb nicht würdig sei gemalt zu werden, weil die Seltsamkeit und Unschicklichkeit seiner Trachten und Sitten mit »het schoon en fraay Antiek« streite. Das Antike gelte zu allen Zeiten, das Moderne wechsle mit der Mode. Edel und unedel, das sei antik und modern. Darum könne die moderne Malerei nicht edel genannt werden und Maler, die andere als antike Stoffe malten, seien nur für Handwerker zu zählen. Das Moderne edel zu machen, wäre so unmöglich, wie aus einem Esel ein Pferd zu machen. Malerisch sei nur das, was würdig sei, gemalt zu werden, z. B. eine Landschaft mit geraden schlanken Bäumen, azurblauer Luft, zierlichen Fontänen, stattlichen Häusern und Palästen in wissenschaftlichem Baustil mit schönen Ornamenten, nicht aber eine Landschaft mit missgestalteten Bäumen, unebenem Boden, einer Luft voll schwerer Wolken und ungeschickten Landstreichern als Staffage. Denn könne es Jemand begründen oder mit gesunden Sinnen sagen: das ist ein malerisches Männlein, wenn er auf einen verkrüppelten oder schmutzigen Bettler weist, voll Fetzen und Lappen, grosshändig und plattfüssig, das Haupt mit einem schmutzigen Tuch umwunden? Muss man nicht sagen, dass er Einen damit zum Narren habe? Frans Hals, Rembrandt, Ostade und die grossen Landschafter werden auf diese Weise abgethan. Aber Poussin und Lebrun wären glücklicherweise noch da, die Holländer zu erleuchten. Nicht bei den Modellen von Fisch- und Apfelweibern, wie es Frans Hals gethan, sondern bei diesen erhabenen französischen Meistern, in Büchern über die Proportion und vor Gipsstatuen solle man die

Schönheit der Gestalten suchen. Das Resultat dieser Aesthetik waren die Bilder der Nachfolger van der Werffs, mit denen die holländische Kunst so kläglich endete.

Und was fünfzig Jahre später in Deutschland folgte, erscheint nur als der letzte Act dieses Dramas. Die Geister der alten griechischen Bildhauer würden auf ihrer Seelenwanderung auch an der Elbe und Spree erschienen sein, selbst wenn man nicht gerade damals Pompeji ausgegraben, Herculanum entdeckt, die Ruinen von Paestum aufgefunden und in der Publication Stuarts und Revetts die Alterthümer von Athen kennen gelernt hätte. Was diese grosse heidnische Renaissance, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts über Deutschland hereinbrach, der Wissenschaft gebracht hat, ist eine Sache für sich und hier nicht näher zu beleuchten. Winckelmann, der grosse Heros dieses antiquarischen Zeitalters, schrieb 1764 seine »Geschichte der Kunst des Alterthums«, durch die er der erstaunten Mitwelt die Augen für die griechische Harmonie eröffnete. Seine ganze Schriftstellerthätigkeit war ein grosser Hymnus auf die wiedergefundene, wiederentdeckte Antike. Es ist bekannt, wie durch diese Strömung bald die deutsche Literatur in andere Bahnen einlenkte, wie aus dem Goethe des Werther und Götz der Dichter der Iphigenie und der natürlichen Tochter, aus dem Schiller der Räuber, der Sänger der Götter Griechenlands und der Braut von Messina wurde. Und durch diese antiquarische Strömung wurde nun auch die Kunst bei uns in die Richtung gelenkt, die sie in Italien, Frankreich und Holland, wo die archaeologischen Studien älteren Datums waren, mit den Bolognesen, mit Poussin und van der Werff eingeschlagen hatte. Schon neun Jahre vor dem Erscheinen seiner Kunstgeschichte hatte Winckelmann, 38 Jahre alt, seine Erstlingsschrift in die Welt geschleudert »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke«, deren Reformationsthese in dem Satze gipfelte: »Der einzige Weg für uns, gross, ja wenn es möglich ist unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten«.

Winckelmann beweist uns mit diesem Satz, dass wir in ihm mit Recht den Vater der Kunstgeschichte verehren; damals, als er diese Worte schrieb, gab es noch keine Kunstgeschichte. Er steht noch auf dem Boden der von den Carracci und Lairesse gepredigten Aesthetik. Er meint, ganz original zu sein, verspricht in der Einleitung: »nichts schreiben zu wollen, was schon geschrieben sei« und — wiederholt als Hauptthese fast wörtlich

jenen Satz, den einst Labruyère geschrieben hatte. Auch er tritt allen Epochen mit dem Massstab des Classicismus gegenüber. Was mit diesem gemessen werden konnte, war zulässig; was nicht aufging, wurde verworfen. Es fehlte der historische Blick für den Boden, in dem jede Kunst örtlich und zeitlich ihre Grundlage hat. Als damals die Holbein'sche Madonna nach Dresden gekommen war, nahm er keinen Anstand, das apokryphe, dem Urbinaten über Dürer untergeschobene Dictum zu wiederholen: »wenn Holbein die Werke der Alten hätte betrachten und nachahmen können, würde er ebenso gross als Rafael, Correggio und Tizian geworden sein, ja sie vielleicht übertroffen haben«. In den Holländern sah er nur niedrige Unschönheit, »Affen der gemeinen Natur«, verachtete Rembrandt, da ihm die Gelehrsamkeit fehle, und pries ein Erzeugniss Gerard de Lairesse's als eines der ersten Gemälde der Welt: »Seleucus' Gesicht ist nach Profilen der besten Köpfe auf dessen Münzen genommen, die Vasen sind nach den besten Werken des Alterthums entworfen, das Tischgestell vor dem Bett hat er wie Homer aus Elfenbein gemacht, das Hinterwerk stellt eine prächtige griechische Baukunst dar, die Sphinxe am Bett sind eine Allegorie ärztlicher Forschung« u. s. f. Die Kunst war ihm nicht der höchste Ausdruck des jeweiligen nationalen Lebens, das nothwendige Ergebniss des individuellen Charakters, der politischen und sozialen Zustände, sie war ihm nicht eine Sprache, die sich jedes Volk nach seinen Bedürfnissen und seinem innersten Wesen ausbildet, sondern etwas Abgeleitetes, nach Vorbildern Arbeitendes, unter denen den griechischen der höchste pädagogische Werth beizulegen sei. Sie sollten für den modernen Künster dasselbe sein, was für das Schulkind die lithographirten Kalligraphiehefte sind, nach denen es schreiben lernt.

Wie hatten sich seit dem 16. Jahrhundert die Anschauungen geändert. In jener grossen Blütheperiode unserer Kunst hatte Albrecht Dürer schlicht und schön gesagt: »Wahrlich die Kunst steckt in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie«. Winckelmann's Ansicht war, dass durch dieses Studium der Natur der Künstler von der schönen Form nur abgeleitet werde. Er nennt es den »Weg zu holländischen Formen und Figuren«, zu Werken, wo man aus jeder Figur das Vaterland des Malers ohne Belesenheit errathen könne, er bezeichnet als Vertreter dieses hässlichen »Realismus« Rembrandt und Watteau und fängt an, denselben Idealismus zu predigen, in den alle Verfallzeiten ausliefen. »Die Schönheit, was das

ist, das weiss ich nicht«, hatte Dürer gesagt. Winckelmann lehrte: es kann nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist, gedacht werden; und zu dieser Schönheit gehört, dass sie eine Gestalt hat, »die weder dieser noch jener Person eigen sei«. Jeder sogenannte edle d. h. höhere Stil begreift stets das Allgemeine, das rein menschliche und schliesst die Zufälligkeiten der Individuen aus. Die Charaktere entkleiden sich, wie verklärt, des individuellen Ansatzes, durch jenen Zeugungsprozess, den wir bei den Griechen lernen können. Die Formen der Statuen, deren Gipse in den Sälen der Akademieen zum Studium aufzustellen und deren »marmorne Manier nur etwas zu beleben sei«, wurden dem modernen Maler als Ideal empfohlen. Ohne den griechischen Typus mit dem sanften Profil, den grossen Augen und der mit der Stirn eine gerade Linie bildenden Nase könne kein modernes Bild Anspruch auf Schönheit machen. Ganz die nämlichen Gedanken also, wie sie von jenen Eklektikern des 17. Jahrhunderts zuerst verkündet worden waren und über deren Entstehungsgeschichte sowohl Justi in seinem »Winckelmann«, wie H. von Stein in seiner »Geschichte der Aesthetik« ausführlich gehandelt hat.

Von Winckelmann rollte dann der Stein weiter. »Bei den griechischen Bildhauern erlangt der Maler die sublimsten Begriffe vom Schönen und lernt, was man der Natur leihen müsse, um der Nachahmung Anstand und Würde zu geben«, schreibt Sal. Gessner 1759. 1762 bedauert der Dresdener Hagedorn in seinen »Betrachtungen über die Malerei«, dass »Terborg und Metsu uns nicht statt holländischer Nähterinnen lieber Andromache unter ihren fleissigen Frauen gezeigt hätten«. 1766 schreibt Lessing seinen Laokoon, sieht gleich Winckelmann das nachzuahmende Ideal in der griechischen Plastik, verwirft von da aus die Landschafts- und Genremalerei und überhaupt alles, was »Gemüthszustände und Handlungen veranschaulicht« und will die Komposition der Bilder auf die Zusammenstellung von zwei oder drei »durch Leibesschönheit erfreuende Idealfiguren« beschränken. Fast noch einseitiger ist merkwürdiger Weise bald darauf Gœthe für den Klassicismus eingetreten — im schroffsten Widerspruch zu den Anschauungen seiner Jugendzeit. »Die Natur allein, hatte er im Werther gesagt, bildet den grossen Künstler«, und in seinem Aufsatz über »deutsche Art und Kunst« hatte er gegen Winckelmann und seine Anhänger die Worte gerichtet: »Ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu geniessen gegeben ward, ihr schadet dem Genius; er

will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröthe, emporgehoben und fortgerückt werden«. In demselben Aufsatz findet sich die schöne Stelle: »Wenn die Kunst aus inniger, einiger selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig«. Bald darauf schreibt er einmal die herrlichen Worte: »Rembrandt kommt mir in seinen geistlichen Geschichten wie ein wahrer Heiliger vor, der sich Gott überall, auf Schritt und Trittt, im Kämmerlein und auf dem Felde gegenwärtig fühlt und nicht der umständlichen Pracht von Tempeln und Opfern bedarf, um ihn an sein Herz herbei zu zerren«, — eine Anschauung zu einer Zeit, wo der akademisch gebildete Kunstschriftsteller noch Jahrzehnte lang in den biblischen Bildern des grossen Holländers nur rohe Auffassung der Formen erblickte. Ueber die Fresken Mantegnas in der Kirche der Eremitaner in Padua finden sich an einer andern Stelle die von tiefstem historischen Verständniss zeugenden Sätze: »Was in diesen Bildern für eine scharfe sichere Gegenwart dasteht! Von dieser ganz wahren, nicht etwa scheinbaren, effektlügenden, blos zur Einbildungskraft sprechenden, sondern derben, ausführlichen, gewissenhaft umschriebenen Gegenwart, die zugleich etwas Strenges, Emsiges, Mühsames hat, gingen die folgenden Maler wie Tizian aus, und nun konnte die Lebhaftigkeit ihres Genies, die Energie ihrer Natur, erleuchtet von dem Geiste ihrer Vorfahren, auferbaut durch ihre Kraft, immer höher und höher steigen, sich von der Erde heben und himmlische, aber wahre Gestalten hervorbringen«. Leider hat er später nicht den Schluss gezogen, der sich aus diesen Beobachtungen ganz logisch für die Beurtheilung der zeitgenössischen deutschen Kunst ergeben hätte. Als Schüler und Anhänger der Winckelmann'schen Kunstschriften war er aus Italien zurückgekommen. »Die Kunst ist einmal, wie das Werk des Homeros, griechisch geschrieben, und derjenige betrügt sich, der da glaubt sie sei deutsch«. Es kam etwas Heidnisches in seine Seele, ein Zug von olympischer Ruhe. Er spottete über seine früheren gothischen Neigungen, alles verachtend, was dem antikisirenden Formgefühl widersprach, lässig und nachsichtig gegen Alles, was wenigstens den äussern Schein der Antike trug. Er wollte lieber kalte idealistische Manier als Natürlichkeit und hielt die griechische Kunst für das unbedingt mustergiltige Vorbild. Ihr sei ein bestimmter Kanon, eine Reihe von Gesetzen zu entnehmen, die für die Künstler

unserer Tage wie aller Zeiten massgebend seien. Die Preisausschreiben, die er mit Heinrich Meyer in den Propyläen und später in der Jenaer Literaturzeitung erliess, forderten ausschliesslich die Behandlung von Stoffen aus den hellenistischen Sagenkreisen, damit der Künstler gewöhnt werden sollte, aus seiner Zeit und Umgebung herauszugehen; die Komposition der Bilder sollte streng dem antiken Reliefstil entsprechen.

Schon unter den Zeitgenossen hat es nicht an Stimmen gefehlt, die auf das Verhängnissvolle dieses Programmes hinwiesen. Allen voran Wilhelm Heinse, der bereits 1776 die goldenen Worte schrieb: Die Kunst kann sich nur nach dem Volk richten, unter welchem sie lebt. Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen, und suche dessen Herz zu ergründen. Jedes Land hat seine eigenthümliche Kunst, wie sein Klima und seine Landschaft, wie seine Kost und seine Getränke. Gleichzeitig Klopstock, der Winckelmann's These die Verse entgegensetzte:

Nachahmen soll ich nicht und dennoch nennet
Dein ewig Lob nur immer Griechenland.
Wem Genius in seinem Busen brennet,
Der ahm' den Griechen nach! — der Griech' erfand.

Oder in der deutschen Gelehrtenrepublik in dem Capitel vom Hochverrath: Hochverrath ist es, wenn Einer behauptet, dass die Griechen nicht können übertroffen werden. Schiller schreibt in einem Briefe an Gœthe vom Jahr 1800:

Die Antike war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkehren kann, und das individuelle Product einer individuellen Zeit einer ganz heterogenen zum Muster aufdrängen, hiesse die Kunst tödten, die nur dynamisch entstehen und wirken kann. Frau von Staël in ihrem Buche über Deutschland: Wenn heutzutage die schönen Künste auf die Einfachheit der Alten beschränkt würden, so könnten wir doch nicht die ursprüngliche Kraft, die sie auszeichnet, erreichen, und das innige und zusammengesetzte Gefühlsleben, das speciell bei uns sich findet, würde uns verloren gehen. Die Einfachheit in der Kunst würde bei den Modernen leicht zur Kälte und Affectation werden, während sie bei den Alten voll Leben war. 1797 veröffentlichte der Hofrath Hirt in Schillers Horen seine bekannte Abhandlung über das Kunstschöne, die gegenüber dem leblosen Schönheitsbegriff Winckelmanns das Charakteristische als obersten Kunstgrundsatz aufstellte. Am bewundernswerthesten aber ist die

Weite des historischen Blickes, die Herder eigen war und die scharfe Sachlichkeit, mit der er sich in seiner »Plastik« und im »Vierten kritischen Wäldchen« gegen »jene erbärmlichen Kritiken, jene armseligen und verengenden Kunstregeln, jenes bittersüsse Geschwätz vom allgemeinen Schönen« wendete, »woran sich der Jünger verdirbt, das dem Meister ekelt und das doch der kennerische Pöbel als Weisheitssprüche im Munde führt ... Schatten und Morgenroth, Blitz und Donner, Bach und Flamme kann der Bildhauer nicht bilden, aber warum soll dies deshalb auch der Malerei versagt sein? Was hat diese für ein ander Gesetz, für andere Macht und Beruf, als die grosse Tafel der Natur mit allen ihren Erscheinungen in ihrer grossen schönen Sichtbarkeit zu schildern? Und mit welchem Zauber thut sie dies! Die sind nicht klug, die die Landschaftsmalerei, die Naturstücke des grossen Zusammenhangs der Schöpfung verachten, heruntersetzen oder gar dem Künstler offenernstlich untersagen. Ein Maler, und soll kein Maler sein? Bildsäulen drechseln soll er mit seinem Pinsel und mit seinen Farben geigen, wie's ihrem antiken Geschmacke behagt. Die Tafel der Schöpfung schildern, ist ihnen unedel; als ob nicht Himmel und Erde besser wäre als eine alte Bildsäule. . . Gewiss die griechischen Denkmale stehen im Meer der Zeit als Leuchtthürme da, aber sie sollen nur Freunde sein und nicht Gebieter. Malerei ist eine Zaubertafel, so gross als die Welt und die Geschichte, in der gewiss nicht jede Figur eine Bildsäule sein kann oder sein soll. Im Gemälde ist keine einzelne Figur Alles; sind sie nun alle gleich schön, so ist keine mehr schön. Es wird ein mattes Einerlei langschenklicher, gradnäsiger griechischer Figuren, die alle dastehen und paradiren, an der Handlung so wenig Antheil nehmen als möglich, und uns in wenigen Tagen und Stunden so leer sind, dass man in Jahren keine Larven der Art sehen mag. Und nun, wenn diese Lüge von Schönheit zugleich der ganzen Vorstellung, der Geschichte, dem Charakter, der Handlung Hohn spricht und diese jene offenbar als Lüge zeihet! Da wird ein Misston, ein Unleidliches aus dem Gemälde, das zwar der Antikennarr nicht gewahr wird, aber der Freund der Antike um so mehr fühlet. Und endlich wird uns ja ganz unsere Zeit, die fruchtbarsten Sujets der Geschichte, die lebendigsten Charaktere, alles Gefühl von einzelner Wahrheit und Bestimmtheit hinwegantikisiret. Die Nachwelt wird an solchen Schöngeistereien von Werk und Theorie stehen und staunen, und wissen nicht wie uns war, in welcher Zeit wir lebten, und was

uns denn auf den erbärmlichen Wahn brachte, zu einer andern Zeit, unter einem andern Volk und Himmelsstrich leben zu wollen, und dabei die ganze Tafel der Natur und Geschichte aufzugeben oder jämmerlich zu verderben.«

Doch diese Stimmen standen vereinzelt da oder kamen zu spät. Unmittelbar nachdem die literarische Production vorausgegangen war, nachdem die Archæologen in Worten das Ziel bezeichnet, die Lehren und Principien formulirt hatten, war die deutsche Kunst in die neuen — oder besser in die alten — Bahnen eingelenkt. »Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Mal ein, dass bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden und so eine neue Kunstepoche zu gründen. Dies war den ehrlichen Deutschen vorbehalten,« schrieb Gœthe.

Des deutschen Künstlers Vaterland
Ist Griechenland, ist Griechenland

wurde auf den Akademien gesungen. Und dieser gewaltsame Griff nach den Idealen eines fremden Volkes rächte sich bitter.

Es ist in den neueren Literaturgeschichten sehr richtig betont worden, dass selbst für Gœthe und Schiller die Antike schwere Gefahren in sich barg und dass sie als Stürmer und Dränger mehr sie selbst waren wie später als »Classiker«. Wir verstehen es heute nicht mehr recht, wie derselbe Mann, der seine jugendliche Leidenschaft im Werther, im Gœtz und in seiner begeisterten Abhandlung über die gothische Baukunst hatte austoben lassen, später die Worte schreiben konnte: »Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön.« Homeride sein zu wollen, wenn man Gœthe ist! Gerade bei ihm hat die Begeisterung für das Griechenthum eine lange Reihe von antikisirenden Poesien hervorgebracht, die schon von den Zeitgenossen als schwach befunden wurden und, wie die Achilleis, wenig mehr als todte philologische Nachahmung sind. Ebenso sind wir heute einig darüber, dass in die Individualität Schillers unter dem Einfluss griechischer und gœthescher Kunstanschauung ein fremdes Element gekommen ist, das die Nation um den deutschesten ihrer Dichter, das deutsche Drama um einen Shakespeare brachte. Indem die mächtigen Schöpfer des Faust und der Räuber, von den Griechen gezähmt, den Idealen ihrer Titanenjugend untreu wurden, ist die erste Blüthe der deutschen Poesie von Maifrösten erstickt worden und es musste ein Jahrhundert vergehen, bis der Blüthenstaub, der damals im Gœtz und in den Räubern von uns ausgeflogen war, draussen ein fruchtbareres Erdreich fand.

Auf dem Gebiete der Kunst aber war das Ergebniss fast noch trauriger als es vorher bei den Carracci und bei Lairesse gewesen. Winckelmanns Schüler waren nicht gleich Gœthe und Schiller frische Naturalisten gewesen, bevor die griechische Gorgo sie anschaute, und vermochten daher deren Blick noch viel weniger zu ertragen. Sie betraten die neue Bahn nicht mit jenem Zeugungsdrang schöpferischer Gemüther, deren Ueberfülle nicht weiss, welchen Lauf sie nehmen, welches Strombett sie höhlen soll. Sie nahmen die Formen, wie sie grössere Zeiten geschaffen, auf, ohne an ihrer absoluten Vortrefflichkeit irgendwie zu zweifeln und den geringsten Versuch einer glücklichen Neuerung zu machen. Und wenn sie die Griechen »besser verstanden haben«, als ihre Vorgänger in Italien und Frankreich es vermochten, so gleicht man doch nie weniger einer originalen Natur, als wenn man sie täuschend nachahmt. Winckelmanns Weg zur Unnachahmlichkeit führte nicht nur zu einem hohleren, lebloseren Classicismus als je einer war, zu einer trostloseren und unerfreulicheren Kunst als alles, was die Schule von Bologna gemacht hatte. Er führte obendrein, da das Volk der Denker den classischen Gedanken zu Ende dachte — was die andern Völker nicht gethan — zum Verlust aller malerischen Technik, des ganzen Könnens, das die Zeit bis dahin besessen. Es gibt in der Kirchengeschichte eine Legende, zur Zeit der Schenkung Constantins sei eine Stimme vom Himmel gehört worden: Heut' ist das Gift eingeträufelt in den Leib der Kirche. Dieses Gift war für die deutsche Kunst unseres Jahrhunderts die Schrift Winckelmanns.

Zunächst war es *Anton Rafael Mengs*, dessen ursprünglich grosses und starkes Talent durch die Rathschläge des Gelehrten zerrüttet wurde. Wie von den Werken der Carracci heute nur noch die von Interesse sind, in denen sie am wenigsten als Eklektiker, am meisten als Kinder des 17. Jahrhunderts sich geben, so ist auch er nur noch da geniessbar, wo er nicht antikisirte, sondern ohne zu reflectiren der Zeittradition sich anschloss. Besonders also in seinen schönen Pastellbildnissen der Dresdener Galerie, die noch ganz vom Geschmack des Rococo bestimmt sind und ihn zart austönen lassen. Sie sind Zeugniss dafür, dass der Dresdener Apelles nicht ganz mit Unrecht von den Zeitgenossen der merkwürdigste deutsche Maler des 18. Jahrhunderts genannt wurde. Rosalba Carriera und Liotard erscheinen daneben flau und weichlich, höchstens Reynolds hat diese scharfe Charakteristik, diese plastische Energie der Modellirung und diese


Anton Rafael Mengs.

Sachlichkeit des Colorits. Da ist nichts Süssliches und Affektirtes, nichts von jener lächelndenFreundlichkeit, die durch seine Nachfolger in Schwung kam. Und bedenkt man, dass sie von einem 16jährigen Jüngling herrühren, so muss die Grösse und Einfachheit der Anschauung unerhört erscheinen. Auch von seinen spätern in Oel gemalten Bildnissen sind die bessern geradezu classisch: sehr vornehm in ihrer klaren, fein grauen Färbung, frappant lebendig, dabei von einer ausserordentlichen Selbständigkeit, die keine Anlehnung an irgend einen Meister kennt. Mengs gehört zu jenen Porträtisten, die ihren Modellen bis in die Seele sahen und reiht sich in Arbeiten, wie seinem Selbstporträt der Münchener Galerie den besten Bildnissmalern des 18. Jahrhunderts an.

In seinen grossen kirchlichen Malereien ist er der Sohn jener Periode, die soeben angefangen hatte, von des Gedankens Blässe berührt zu werden und nun eklektisch bald hierhin bald dorthin tappte. »Zunächst solle das Unkraut ausgerodet werden, schrieb Zanotti in seiner »Anleitung eines Jünglings zur Malerei«. Und dann muss man wieder zurückkommen auf die Cimabue und Giotto und wiederum nach weiteren Jahren auf die Buonaroti und Santi und ihre edlen Nachfolger, deren Spuren Niemand mehr sucht und verfolgt. Aber wann eine so glückliche Auferstehung eintreten wird, weiss Gott«. Der alte Ismael Mengs glaubte dafür sorgen zu können: er berief Antonio da Allegri und Rafael Santi als Taufpathen seines Sohnes. Anton Rafael sollte der eklektische Reformator der Kunst werden, und da er wohl der erste Maler war, der auf besondere Erlaubniss des Kurfürsten von Sachsen die damals sonst noch unzugängliche Dresdener Galerie besuchen durfte, so war dieser Wunsch leicht zu er-



Mengs: Der Parnass.

füllen. Es gelang ihm schnell, sich von der unmittelbaren Zeittradition zu befreien und der Lehre der Carracci entsprechend auf angeblich »bessere« Vorbilder zurückzugehen. Wenn man in einer Galerie auf solche Bilder von ihm — hauptsächlich sind es Altarwerke — stösst, so nehmen sie sich wie die eines guten Meisters des 17. Jahrhunderts aus, auf dessen Namen man sich nur nicht gleich besinnen kann. Seine berühmte heilige Nacht, durch die er in Concurrenz mit Correggio treten wollte, sieht etwa aus wie ein Maratti, nur dass die Köpfe leerer und matter sind.

Erst jener unglückliche Parnass der Villa Albani zeigt den vollständigen Verfall dieses grossen Talentes. Mengs hat, nachdem er auf die Anregung seines Freundes Winckelmann vom Studium Rafaels und Correggios zu dem der Antike übergegangen war, nicht nur den Rest alles eigenen Naturells, sondern auch alle malerischen Qualitäten, die ihn bis dahin ausgezeichnet hatten, eingebüsst. Nachdem die Malerei solange die Plastik in's Schlepptau genommen, schien jetzt die Plastik sich an ihr rächen zu wollen und es erschienen jene schön gemalten Gipsfiguren, die seitdem ein paar Jahrzehnte lang auf allen deutschen Bildern paradirten. Denn Winckelmanns Irrthum bestand, wie Herder schon sehr richtig hervorhob, nicht nur darin, dass er dem Bewusstsein der Mitlebenden ein abgestorbenes Ideal zur Nachahmung empfahl, sondern namentlich darin, dass er der modernen

Malerei Principien aufdrängte, die giltig sein konnten für die antike Plastik. Da das antike Ideal ein lediglich plastisches war und weder der griechische Preusse noch später Meister Ephraim sich über die Unterschiede der Plastik und Malerei klar waren, so empfahlen sie den Malern nach plastischen Vorbildern zu arbeiten. Darin dass Lessing im Laokoon die Untersuchungen an ein Werk der Plastik anknüpfte, lag schon ausgesprochen, dass ihm die Gesetze und Bedingungen der beiden Künste als dieselben galten. Sie eiferten gegen die Vermischung der bildenden Kunst mit der Dichtung und riethen dafür die Vermengung der Malerei mit der Plastik, was doch nicht weniger bedenklich ist. Es kam auf diese Weise ein fremdes Element in Mengs' bis dahin durchaus malerische Auffassung; eine leere, ausschliesslich reproductive Idealität nahm den Figuren den letzten Rest von Natürlichkeit, die er ihnen sonst zu geben verstand. Man hält es kaum für möglich, dass Winckelmann's Freundschaftsparoxysmus bei der Vollendung des Parnasses in den Hymnus ausbrach, »ein schöneres Werk sei in allen neueren Zeiten nicht in der Malerei erschienen und selbst Rafael würde den Kopf neigen«. Das Ganze ist nichts als eine Mischung von Plagiaten und banalen Reminiscenzen, ohne Seele und Empfindung, ohne Frische und Eigenthümlichkeit; ein plastisches Waarendepot und nicht einmal eine gemalte antike Gruppe, sondern zusammengestellte bemalte Einzelstatuen, kälter und lebloser als Alles, was je Battoni gemalt. Kühner, gewaltiger Wurf, geniale Kraft und überströmende Fülle der Phantasie in den gleichzeitigen Werken des grossen Decorateurs Tiepolo, hier reine Verstandesarbeit, die mit philologischer Hilfe die Composition ausschliesslich aus Erborgtem zusammenstellt. Das Einzige, was selbst noch dieses Werk in die gute alte Zeit weist, ist, dass es ein solideres Studium der Form und Farbe besitzt als Alles, was im nächsten halben Jahrhundert in Deutschland entstand. Die Figuren sind gemalt mit einer Kraft und einem Schmelz, die noch ganz des Rococo würdig sind.

Die »gute *Angelica*« ist die zweite Vertreterin dieser Uebergangsphase. Auch sie hat auf das Zureden ihres Freundes Winckelmann sich als antike Vestalin verkleidet, aber, eine echte Frauennatur, ihrem classischen Gewand noch einen niedlichen Rococozuschnitt gelassen. Durch den Verkehr mit Winckelmann kam sie dazu, ein wenig blaustrümpfig die Geschichtschreiber des Alterthums zu studiren, um Stoffe wie Cornelia, die Mutter der Gracchen, Agrippina mit der



A. Kauffmann: Vestalin.

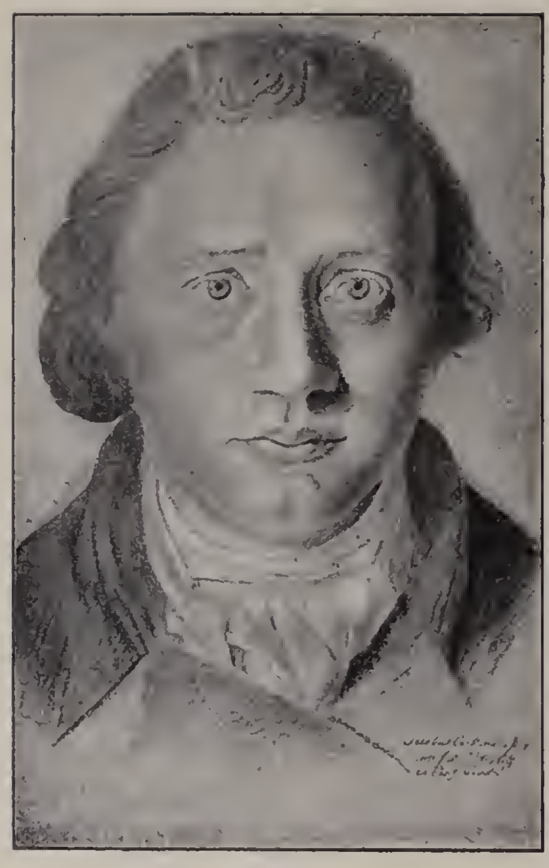
Asche des Germanicus, Phryne u. dgl. bei ihnen zu finden. Doch noch mehr waren es die zarten Mythen der Alten, aus deren Vorrath sie ihre Auftraggeber befriedigte: Adonis auf der Jagd, Psyche, Ariadne, wie sie von Theseus verlassen oder von Bacchus gefunden wird, der Tod der Alkestis, Hero und Leander. Sie ist darin weich bis zur Sentimentalität und anmuthig bis zur Süsslichkeit. Gœthe sagt von ihr mit Recht: »Gestalten und Züge der Figuren haben wenig Abwechselndes, der Ausdruck der Leidenschaften keine Kraft, die Helden sehen wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen aus«. Aber er sagt von ihr auch: »Das Leichte, Gefällige in Formen, Farben, Anlage und Behandlung ist der einzig herrschende Charakter der zahlreichen Werke unserer Künstlerin. Keiner der lebenden Maler hat sie, weder in der Anmuth der Darstellung, noch in Geschmack und Fähigkeit den Pinsel zu handhaben, übertroffen«. Und man kann dieses Urtheil ebenfalls noch unterschreiben. Angelica hat den von Winckelmann geforderten reinen Linien und Formen eine manchmal kokette, manchmal sentimentale, doch immer sehr liebenswürdige Grazie zu geben gewusst. Sie hat sanfte und — namentlich in ihren Damenbildnissen — sehr zarte Farbenakkorde angeschlagen.

Sie und Mengs waren die letzten, die noch manches technische Recept kannten. Fast alles, was sich von handwerklicher Tradition in Deutschland in's 19. Jahrhundert herüberrettete, ist auf Mengs' Einfluss zurückzuführen, und gerade das haben ihm seine Nachfolger so übel genommen, dass sie ihn nicht mehr zu den Ihren rechneten, sondern als »manieristischen Receptmaler« verächtlich bei Seite schoben. Solche technische Kenntnisse, schrieb Goethe, »hindern jene gänzliche Abstraction und Erhebung über das Wirkliche, welche von den

identischen Darstellungen der Plastik, die bloss die *Formen* in ihrer höchsten Reinheit und Schönheit liefert, gefordert wird. »Colorit, Licht und Schatten machen ein Gemälde nicht so schätzbar wie allein der edle Contur«, schrieb Winckelmann. Und diese Sätze wurden für die folgende Generation die Grundlage. Winckelmanns Irrthum, als er dem modernen Maler die Nachahmung griechischer Sculptur empfahl, bestand noch weiter darin, dass er »edle Einfalt und stille Grösse« mit Farblosigkeit und Kälte verwechselte. Herder hatte gut schreiben: »Im Unterschiede von der einheitlichen Harmonie der Form in der Plastik hat die Malerei ihre harmonische Einheit in Colorit und Beleuchtung. Ich weiss nicht, wie manche Theoristen so verächtlich von dem, das Haltung, Lichtdunkel heisst, haben sprechen können; es ist die Handhabe vom Genie eines jeden Schülers und Meisters, das Auge, mit dem er sah, das Strahlen- und Seelenmeer, mit dem er Alles begoss und von dem ja auch jeder Umriss abhängt. Dies geistige Lichtmeer der Gottheit, diese Zauberwelt der Haltung ist Sache der Malerei; warum wollen wir der Natur widerstreben und nicht jede Kunst thun lassen, was sie allein und am besten thun kann.«

Seine Worte verklangen: Der philosophische Trieb des Jahrhunderts, der in den »Geist« der Dinge einzudringen, vom Thron der Begriffswelt aus die Dinge neuzugestalten strebte, versuchte sich auch an der Malerei. Indem er von der farbigen Erscheinung abstrahirte, darnach auf Form und Linie stiess, glaubte er in diesen plastischen Elementen das gesuchte Wesentliche zu entdecken.

Nachdem man einmal auf dem Wege war, bemalte Statuen anzufertigen, ergab sich die Frage: Sollen wir unsere Statuen bemalen? Und da von der Bedeutung, die die specifisch malerischen Principien bei den Griechen hatten, die ganze in Winckelmanns Fusstapfen tretende Zeit noch nichts wusste, so gelangte man ganz logisch dazu, den Begriff des fleckenlos Weissen mit dem des classisch Schönen zusammenfallen zu lassen, im Farblosen die reine Schönheit zu sehen und die Frage dahin zuzuspitzen: Sollen wir unsere *Bilder* bemalen? Mit einem Male wird den Malern das Malen das Verdächtigste an der Malerei. Sie haben nichts Eiligeres zu thun, als sich asketisch aller coloristischen Ausdrucksmittel zu entäussern. Das Malen wird als eine principielle Corruption bezeichnet — »der Pinsel ist der Verderb unserer Kunst geworden«, schrieb noch Cornelius — und es beginnt die Aera eines noch nie dagewesenen Cartonstils, der von



Asmus Jacob Carstens.

jetzt ab von den Hochbegabtesten in der ernsthaftesten Weise betrieben wird. Nachdem der Farbensinn während des Rococo durch die pikante Zusammenstellung zarter und gebrochener Töne die Spitze der Verfeinerung erreicht hatte, folgt als Rückschlag die absolute Farblosigkeit. In einer abstracten Schönheit der Linie wird das Ideal gesehen, die Farbe als Nebensache und eitler Prunk verachtet. Sie gilt als ein buntes Kleid, das die Natur an- oder ablegen könnte, ohne darum weniger Natur zu sein. Unter Malern wurde nur noch von Linien geredet.

Dieser Linienstil, dessen Welt nicht die Mauer oder die Leinwand, sondern das weisse Papier ist, kann mit verhältnissmässig dürftigen Naturstudien auskommen. Warum also, wenn das Ideal so leicht zu erreichen ist, auf den Akademien sich plagen, wo überdies seit der Einführung des Mengs'schen Classicismus allgemeine Geistesöde und doktrinäre Pedanterie herrschte. Hatte Mengs mit dem Geschmack des Rococo gebrochen, so bricht die jüngere Generation also auch mit dessen Technik, indem sie in offenem Unfrieden die Akademien verlässt und den ganzen Schulsack technischer Ueberlieferungen verächtlich von sich wirft.

Carstens spielt in der deutschen Kunst die verhängnissvolle Rolle, als der erste diese Bahn betreten zu haben. Er hat mehr Individualität als Mengs, das Antikisiren ist bei ihm nicht ausschliesslich äusseres Entlehnen und kaltes Nachahmen; er *lebt* in der Antike, die Welt der griechischen Dichter ist seine geistige Heimath und ihre tiefsinnigen Gedanken haben in ihm einen feinsinnigen Interpreten gefunden. Aber er hat zugleich den traurigen Ruhm, als der Erste



Carstens: Die Einschiffung des Megapenthes.

leichtsinnig auf das väterliche Erbtheil, das aus der Rococozeit überlieferte Können verzichtet und damit willkürlich das Band durchschnitten zu haben, das sonst die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts mit der des 18. verknüpfen würde.

Durch die »Untersuchungen des Schönen in der Malerei« von dem Engländer Daniel Webb, die Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung zur Grundlage hatten, war der Same des Griechenthums schon in die Seele des Jünglings gelegt worden. Er hörte von dem Zwerggeiste des Jahrhunderts reden, wie die Werkstätten niedriger Künster voll von gaffenden Fremden und die Säle des Vatikans öde ständen. »Lerne aus den Antiken den Geschmack der Schönheit, notirt sich der Küferlehrling aus dem Webb'schen Werke. Lasst uns den Stil der Malerkunst im Laokoon, an dem Fechter erwägen, das Erhabene in dem göttlichen Charakter des Apoll bemerken. Lasst uns bei den zierlichen Schönheiten der mediceischen Venus stille stehen. Diese sind die äusserste Anstrengung der Zeichenkunst. . . . . Der Apoll von Belvedere und der Niobe Tochter geben uns eine Idee des Edlen und Schönen. Rafaels Zeichnung reicht niemals an diejenige Vollkommenheit, die wir an den griechischen Statuen entdecken. . . . . Wohin reisst ihr mich, Götter, Halbgötter und Helden,



Carstens: Achilles und Priamus.

in Marmor athmend. Ich folge Eurem Rufe und, Einbildungskraft, Deinen ewigen Gesetzen. Ich gehe in die Villa Medici und athme da die reinste Luft. Ich lagere mich auf einem beblümten Rasen. Orangenschatten decken mich; — da staun' ich ungestört eine Gruppe der höchsten weiblichen Schönheiten an. Niobe, meine Geliebte, Du schöne Mutter schöner Kinder, Du schönste unter den Weibern, wie lieb' ich Dich. . . . .«

So träumte Asmus Jacob im Weinkeller zu Eckernförde oder auf seiner einsamen Kammer beim trüben Scheine des Lampenlichts, wie vom Taumel ergriffen von all' den grossen und wunderbaren Offenbarungen der Kunst, die dieses Buch ihm erschlossen hatte. In seiner entzückten Phantasie malte er sich die Stunden näher und näher, wo er zum Schauen der geschilderten Werke gelangen werde. Hätte er in die Zukunft sehen können, welch ein Bild wäre ihm vor Augen getreten? Hätte er sich in dem gebrochenen Mann mit bleichem Antlitz, gramgezeichneten Zügen und schwächlicher Gestalt wiedererkannt, der da in Rom wie festgebannt die Kolosse von Monte Cavallo betrachtete?

Zweiundzwanzig Jahre war der Holsteiner alt, als er die Küferschürze ablegte und die Kopenhagener Akademie bezog, schon zu alt für einen regelrechten Unterricht. Er hatte den Kopf schon so voll von »Erfindungen«, dass es »ihm nicht in den Sinn wollte, dort von unten anzufangen.« »Das Zeichnen nach dem Leben gefiel mir nicht, auch schien mir der Kerl, welcher zum Modell stand, obwohl er sonst gut gebaut war, gegen die Antiken, von denen ich schon höhere Begriffe von Schönheit erlangt hatte, so unvollkommen und gemein, dass ich dachte, ich könnte wohl eine bessere Figur zeichnen lernen, wenn ich mich bloss an diese hielte. Ich nahm mir vor, die Akademie lieber nicht zu besuchen, so viel auch die andern Künstler mir von der Nothwendigkeit und Nützlichkeit des akademischen Studiums vorredeten.« Dafür hielt er sich täglich stundenlang unter den Abgüssen des Antikensaals auf und »ein heiliges Gefühl der Anbetung, das mich fast zu Thränen bewegte, durchdrang mich. Gezeichnet habe ich da niemals nach einer Antike. Wenn ich es versuchte, so war mir, als ob mein Gefühl dabei erkalte. Ich dachte, dass ich mehr lernen würde, wenn ich sie recht fleissig betrachtete.«

So kam er, wie Fernow sagt, zu der Methode, dass er »nicht den gewöhnlichen Weg der zur eigenen Erfindung allmählich fortschreitenden Nachahmung ging, sondern sogleich mit dem Erfinden begann«. Er war darin der echte Sohn seiner Zeit. In einer Periode, deren schöpferische Kraft ihren hauptsächlichsten Ausdruck in der Philosophie und Dichtung fand, strebte auch der Maler nur noch nach dem Ruhm, der *Dichter* seiner Bilder zu sein. Und Carstens hat den alten Tragikern und Philosophen ein feines nachdichtendes Verständniss entgegengebracht. Die griechischen Helden bei Chiron, Helena vor dem skaeischen Thore, Ajax, Phœnix und Odysseus im Zelt des Achill, Priamus und Achill, die Parzen, die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod, die Ueberfahrt des Megapenthes, Homer vor dem Volke, das goldene Zeitalter — alle diese Blätter haben wirklich etwas von der edlen Einfalt und stillen Heiterkeit griechischer Kunst.

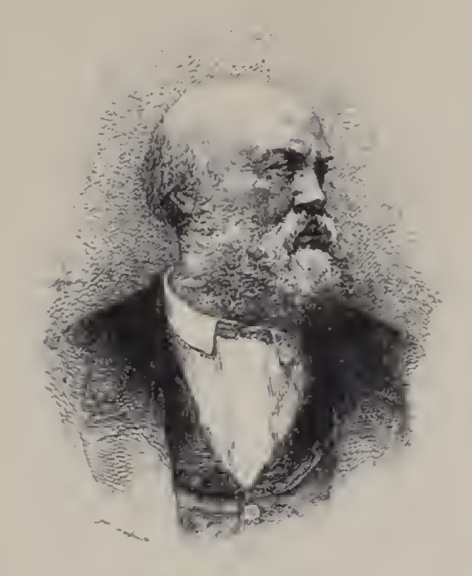
Man versteht es daher, dass einen Archaeologen solche Dinge in hohem Masse interessirten. Als Carstens im April 1795 die bekannte Separatausstellung seiner Werke in Rom veranstaltete, veröffentlichte Fernow in Wielands »deutschem Merkur« eine Besprechung, in der er ihn als den Schöpfer einer neuen Epoche feierte. Vom ersten Tag an aber machte sich eine ebenso entschiedene Opposition in Künstler



Carstens: Die Nacht mit ihren Kindern.

kreisen geltend. Der Maler Müller, genannt der Teufelsmüller, das verbummelte Genie, der damals als Fremdenführer sich in Rom herumtrieb, bezeugt, dass die Winckelmann'schen Principien noch am Schlusse des Jahrhunderts keineswegs allgemeiner Anerkennung sich erfreuten. Das »Schreiben Herrn Müllers Mahlers in Rom über die Ausstellung des Herrn Professor Carstens« mit dem Motto: Amicus Plato, Amicus Socrates, magis amica veritas« wurde 1797 in Schillers Horen veröffentlicht. Carstens ahme nach; er arbeite mehr mit der Erinnerung und dem Verstande, als mit der Phantasie. Die einzelnen Figuren brächten ihre Individualität nicht zum Ausdruck. Dann deutet er die Vorbilder an, bespricht den Mangel an Colorit und weist zahlreiche zeichnerische Verstösse gegen die Natur in Einzelheiten nach. Der Künstler müsse stets suchen, den charakteristischen Ausdruck zu finden; in zweiter Linie stehe die Anordnung. Die Technik müsse, wenn auch die frühere Zeit eine Machwerksepoche gewesen sei, doch stets im Vordergrund stehen; nicht nur vom Künstler, auch vom Kenner verlangt er deren Kenntniss und ertheilt auf Grund dieser Ausstellungen Carstens den Rath, er solle von seiner einge

bildeten Genialität lassen, die Natur beobachten und ein Bild genau vollenden, denn auf der Natur nur blühe das Ideal, also könne in der Vorstellung nichts gross und schön sein, wenn es nicht wahr und richtig sei. Aehnliches hat später Koch in seinen Gedanken über die Malerei und mit ihm die Mehrzahl der Künstler an Carstens getadelt.



Bonaventura Genelli.

Und die Nachwelt kann nicht umhin, ihnen Recht zu geben gegenüber den Archaeologen. Bewunderswerth an Carstens ist der Eifer, mit dem er für seine Ideale eintrat, das heilige Feuer, das ihn durchglühte und aufrecht erhielt, selbst in jenen Jahren, als schon die Schwindsucht an seinem siechen Körper schüttelte. Die Kunst war, wie er schrieb, sein Element, seine Religion, seine Seligkeit, sein Dasein. Und es ist schon etwas Grosses, einem Ideal zu Liebe sich einsam zu verbluten. Carstens war ein edler Träumer. Es wird ihm unvergessen sein, dass er in einer Zeit, wo vielfach Mittelmässigkeit und Fabrikantenthum sich breit machte, in unerschütterlich vornehmer reiner Gesinnung wieder auf die Hoheit künstlerischen Schaffens hinwies. Die Kunstgeschichte aber hat nicht mit dem Herzen, sondern logisch nach den Resultaten zu urtheilen. Und da hiesse es den alten Meistern wie jenen tüchtigen Zopfmalern, die mit weniger edlen Intentionen aber um so grösserer Sachkenntniss ihres Handwerks an der Staffelei sassen, zu nahe treten, wenn man Carstens, gewissermassen zur Entschädigung für die Selbstverleugnung und Entsagung, die er im Kampf um seine Ideale zeigte — nun als Märtyrer, als Genie, als Bahnbrecher der deutschen Kunst ausrufen wollte.

Ein Genie, wie er selbst glaubte und dem Minister Heinitz gegenüber so stolz betonte, war er nicht, dazu besass er zu wenig Originalität. Nicht die Phantasie, sondern die Erinnerung hat seine Werke geschaffen. Die Umrisse seiner Blätter sind fein gefühlt, aber doch den Griechen nachgefühlt, und es gehört keine Genialität dazu, seinem Gedächtniss und seiner Hand einen Durchschnitt griechischer



Genelli: Aus dem »Leben eines Wüstlings.«

Formen einzuüben. Was uns an Carstens gefällt, ist im Grunde nicht Carstens, sondern nur der Reflex dessen, was wir an griechischen Statuen und Vasen, an Michelangelo und andern alten Meistern lieben.

Ein Märtyrer war er nicht, denn er hat in seinen Bestrebungen Unterstützung und Aufmunterung gefunden, wie sie keinem alten Meister zu Theil wurden, und wenn er trotzdem nie über Nahrungssorgen hinauskam, so ist das nur ein Zeichen der Mangelhaftigkeit und Einseitigkeit seiner Kunst. Alles decorative Geschick hatte er verloren, das Vermächtniss der Oelmalerei war ihm erst recht abhanden gekommen, und von Handzeichnungen allein hätten nicht einmal Dürer und Rembrandt leben können.

Diese technische Mangelhaftigkeit aber muss sogar abhalten, ihm eine höhere Bedeutung als die eines geistreichen Dilettanten beizulegen. Ein Künstler ist der nicht, der in seiner Begeisterung nicht daran denkt, sich in den Besitz der Mittel zu setzen, die aus dem Lallen eine fertige verständliche Sprache machen. Carstens' Blätter bestechen durch einen gewissen welligen Linienzug, aber keines kann die kritische Betrachtung vertragen. Es ist ein Widerspruch, sich im Schönen zu bewegen und von Unschönheiten nicht frei zu werden, in's Grosse, in's Erhabene zu gehen und dabei von einem Formfehler in den andern, von klotzigen Schwerfälligkeiten in die elementarsten



Genelli: Aus dem »Leben einer Hexe«.

Verstösse gegen Zeichnung und Proportion zu fallen. Carstens war ein Zeichner, der nicht zeichnen konnte, und in dieser genialen Einseitigkeit gewiss nichts weniger als ein Begründer der deutschen Malerei. Man kann ihn keinen Manieristen nennen, weil Kunst und Persönlichkeit sich bei ihm deckten, aber er gab trotzdem gleich Mengs und Lairesse Kunst zweiter Hand und unterscheidet sich von ihnen nur dadurch, dass mit ihm jenes vollständige Hinsterben des Farbensinnes beginnt, das seitdem die deutsche Kunst entstellte. Für die Folgezeit war es ganz gleichgiltig, dass Thorwaldsen Anregungen von Carstens erhielt und Genelli als Zeichner in seine Fusstapfen trat.

Bonaventura Genelli ist, wenn man sich einmal auf den Standpunkt der damaligen Maler stellt, die »Dichter« ihrer Werke sein zu wollen, gewiss ein nicht unbedeutender Dichter. In ihm, der im Todesjahre Carstens' geboren wurde, erstand der Geist des kleinen Holsteiners wieder auf, und die Gestalt, die er in dieser neuen Incarnation annahm, muthete wirklich an wie ein Bild aus Hellas' schönheitdurchglänzten Tagen. Die nervige, untersetzte Figur eines jugendlichen Herkules mit breiter Brust und starkem Nacken, den Kopf von kurzlockigem braunem Haar, die strotzenden Lippen von dichtem, sophokleischem Bart beschattet, mit kurzer, griechischer Nase



Genelli: Aus dem »Leben eines Wüstlings«.

ernsten, unter kräftigen Brauen hervorschauenden Augen — so ging Genelli wie ein übriggebliebener Hellene in Deutschland einher, der letzte Centaur, wie ihn Heyse in seiner Novelle geschildert hat, der »als ein vorsündfluthliches, mythologisches Räthsel auf vier gesunden Beinen in unsere entgötterte Welt hineinsprengte.« So sass er, wie er selbst schreibt, in Rom, »in seiner schmutzigen Wohnung, wo man nur wacklige Stühle, mit denen schon mancher zusammengebrochen, und an den Wänden ein paar angenagelte Falken sah, deren Fittige zu den geflügelten Figuren als Vorbild dienten.« So sass er später in seiner kleinen Klause in der Sendlingergasse in München und lebte in seiner zeitlosen Welt. Vielleicht wäre er als Sohn einer glücklicheren Kunstperiode ein tüchtiger Monumentalmaler geworden; als Nachfolger von Carstens hat er sein Vermächtniss in zwei cyklischen Kupferstichwerken, den beiden Tragödien des Wüstlings und der Hexe niedergelegt. Auch er lebte nur im Contur, erhob sich nicht über den rhythmisch abgegrenzten Schattenriss. Nur dazu reichte sein Können einigermassen aus. Je mehr er bieten wollte, Schattirung, Aquarell oder gar Oel, desto matter, blasser, schematischer ward er. Und selbst in der Zeichnung theilt er mit Carstens die öde Allgemeinheit der Form, den ewigen Wohlklang, der bald langweilig und monoton wird. Der schönen Linie wird alles andere geopfert. Die verwischte Charakterlosigkeit der Gesichter ist bei ihm sogar noch auffallender als bei Carstens, der in seiner Jugend noch gute Röthelporträts gezeichnet hatte und des

halb im Stande war, auch seinen Griechen noch mehr individuelle Züge, eine gewisse Mannigfaltigkeit des Ausdruckes zu geben. Bei Genelli sind die Köpfe nur als Körpertheile behandelt, und da sie zu keinem Linienfluss Gelegenheit gaben, nicht einmal gleich liebevoll wie die geräkelten Glieder. Am schlimmsten erging es den Frauen, da er für die Männer sich selbst Modell stehen konnte, während er das ewig Weibliche aus der Tiefe seines Gemüthes schöpfte. Die Augen sind bei Männern und Frauen überhaupt nur animalisch vorhanden.

Carstens' Einfluss auf die deutsche Kunst ist also ein lediglich negativer gewesen. Nicht auf diesem Erdreich konnte eine deutsche Malerei erwachsen. Er hat den Folgenden keinen Boden vorbereitet, auf dem sie weiter bauen konnten, sondern ihnen durch sein Preisgeben des ganzen Capitals, das sich seit Stephan Lochner unangetastet und vermehrt von einem Malergeschlecht auf's andere vererbte, den Boden unter den Füssen weggezogen. »Denn gar leichtiglich verlieren sich die Künste, aber schwerlich und durch lange Zeit werden sie wieder erfunden«. Die Kunst, die in jenem bescheidenen Atelier in Rom von dem kranken, nervösen Manne, dem »berühmten Skizzirer« geboren wurde, bedurfte später, um technisch wieder zu gesunden, lebenskräftiger Impulse von Aussen her.



IV.

Die classicistische Reaction in Frankreich.

AUCH in Frankreich begann die moderne Kunst mit einer antikisirenden Strömung, doch in Wahrheit war dieser französische Classicismus ebensowenig wie der deutsche eine neue Kunstrichtung, sondern nur das Wiederaufleben einer längst begrabenen. Sein Geburtsjahr war nicht 1789 sondern 1666, nicht das Jahr der Revolution sondern das der Gründung der französischen Akademie in Rom. Als David die neuerrungene Freiheit des Volkes durch Beispiele aus der römischen Geschichte illustrirte, that er im Grunde dasselbe wie Lebrun, als er die Thaten des grossen Königs zu seinem Alexandercyklus verarbeitete. Er war kein Fortschrittler sondern ein Reactionär. Watteau, der Halbniederländer, hatte den Blick der Pariser nur für kurze Zeit von Rom nach Antwerpen lenken können. Es fliesst ja römisches Blut in den Adern der Franzosen. Ihr Vaterland ist jenseits der Berge, in der italischen Halbinsel, die selbst eine Tochter des alten Griechenland ist. Die ganze französische Literatur, Philosophie und Kunst war seit ihrem Bestehen von der der Alten genährt. Ein wahrhaft römischer Hauch geht durch Corneilles Tragoedien wie durch Poussins Bilder. Schon der Aufschwung der archaeologischen Studien seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte daher genügt, die französische Kunst von Neuem in jenes ältere Bett zurückzuleiten.

De Brosses gab eine Geschichte der römischen Republik heraus und schrieb über Herculanum. Leroy veröffentlichte 1758 seine »Ruines des plus anciens monuments de la Grèce«. Bald darauf wurden die »Recueils d'antiquité« von Caylus und Hamilton herausgegeben. Der erstere unternahm seine grossen Reisen und reichte der Akademie der Inschriften eine archaeologische Abhandlung nach der andern ein. Er ist wohl seit Batteux und Coypel der erste, der auch an den modernen Maler wieder die positive Forderung ruhiger

Linienschönheit stellte, nach der »manière simple et noble du bel antique«. Die Architekten fingen an, Vitruv zu Rathe zu ziehen und nach einem der Antike entlehnten Schema zu arbeiten. Soufflot erbaute das Pantheon und gab die Tempel von Paestum heraus. Bereits 1763 konnte Grimm schreiben: »Seit einigen Jahren beginnt man antike Ornamente und Formen aufzusuchen. Die Vorliebe dafür ist so allgemein geworden, dass jetzt alles à la grecque gemacht wird. Die innere und äussere Decoration der Häuser, die Möbel, die Kleiderstoffe, die Goldschmiedearbeiten tragen sämmtlich den Stempel des Griechischen an sich. Von den Architekten wandert die Mode in die Putzläden; unsere Damen sind à la grecque frisirt, unsere feinen Herren würden sich für entehrt halten, wenn sie nicht eine boîte à la grecque in den Händen hätten.« Selbst Diderots Vorliebe für das moralische Rührstück, wie es Greuze gemalt und Diderot selber poetisch vertreten hatte, schlug seit dem Anfang der sechziger Jahre in die Begeisterung für die Antike um. Er führte in den »Salons« seit 1761 einen Vernichtungskrieg gegen den armen alten Boucher, hielt ihm mit drohender Stimme Vorlesungen über den »grossen strengen antiken Geschmack«. Er warf ihm vor, er habe weder Wahrheit noch Geschmack, und führte zum Beweis an, dass in der ganzen Menge von Bouchers Figuren nicht vier sich finden liessen, die im Relief oder gar als Statuen zu verwenden wären. Der neue Geschmack verlange reine, einfache Linien, plastische Schönheit, er gehe zurück auf die Antike. Als 1765 eine französische Uebersetzung Winckelmanns erschienen war, sprach er gelegentlich einer Anzeige dieses Buches klar und deutlich aus: »Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature«. In demselben Sinne urtheilte Watelet über Boucher: »Jamais artiste n'a plus ouvertement témoigné son mépris pour la vraie beauté telle qu'elle a été sentie et exprimée par les statuaires de l'ancienne Grèce«. Damit kündigte sich schon lange bevor sich der Vorhang vor den Ereignissen von 1789 erhob, die Aenderung der künstlerischen Anschauungen an. Frau Vigée-Lebrun, ein zartes, weiches, sympathisches Talent, die französische Angelica Kaufmann, ist wohl die echteste Vertreterin dieses graciösen, echt französischen Uebergangsstils, über dem wie ein Hauch, nur wie ein Hauch die Antike liegt. Sie hat in besonders feiner Weise in ihren Bildnissen jene Zeit fixirt, da die vornehmen Damen die Marquise und Herzogin vergessen, nur noch die Frau und Mutter zeigen wollten, und in der schlichten weissen Kleidung,



Elisabeth Vigée-Lebrun.

dem züchtigen über die Schultern gelegten Tuch, der freien ungezwungenen Haltung die Rückkehr zur antiken Einfachheit erreicht zu haben glaubten. Boucher, durch Diderot in seinem tiefsten Gewissen beunruhigt, nahm sich vor, ein Bild aus der alten Geschichte zu malen. Greuze malte »Severus und Caracalla«, Fragonard »Coresus und Callirrhoe«. Hubert Robert wurde mehr und mehr Archaeolog, der in seinen Landschaften mit antiken Trümmern und classischen Ruinen spielte. Vien begeisterte sich für antike Gemmen und glaubte aus der edlen Ruhe dieser Figuren den Schluss ziehen zu müssen, dass die liebenswürdige Koketterie und die capriciösen Gewänder des Rococo nicht edel seien. Sein Plan war, »die Antike, Rafael, die Carracci, Domenichino, Michelangelo, mit einem Wort alle die Meister zu studiren, deren Werke den Charakter der Wahrheit und der Grösse tragen«.

Es bedurfte nur noch der Revolution, um das römische Blut der Franzosen noch einmal mehr als je in Wallung zu bringen. In den lauschigen Gärten von Versailles, wo der bocksfüssige Pan schlanke weisse Nymphen am künstlichen Wasserfall umarmte, hatten die vornehmen Herren und Damen, als Pierrots und Colombinen verkleidet, in ihrem Liebeln und Flüstern das drohende Erdbeben überhört, das von Paris her grollend sich ankündigte. Bald hörten sie die Erde krachen und bersten, als jene Zeit kam, da die Luft mit Pulverdampf sich füllte, da die ersten Töne der Marseillaise erklangen und auf der Place de la Concorde, wo heute die schönsten Fontänen der Welt sprudeln, das Blut von einem Dutzend Guillotinen troff. Jenes »Après nous le deluge« der Marquise von Pompadour war von entsetzlicher Propheten-

Wahrheit geworden, und in dieser Sündfluth von Blut und Schrecken wurden auch die künstlerischen Ideale des 18. Jahrhunderts mit fortgeschwemmt. Die Revolution war das Leichenbegängniss des Rococo. Mit einem Schlage wurde durch sie die anmuthigste aller französischen Epochen gestürzt, die echteste Vertreterin französischer Grazie, französischen Esprits, die vornehm liebenswürdige Kunst Ludwigs XV., die der melancholische lebensprühende Watteau, die Boucher und Fragonard wie auf den Wolken eines Traumes vor uns dahinschweben lassen. Der Classicismus aber erhielt durch sie eine neue, festere Basis, einen gewissen Zusammenhang mit dem modernen Leben, indem sie ihn aus dem Antikenmuseum mitten unter die Guillotinen der Place de la Concorde versetzte.

Was die Revolutionszeit von der Kunst verlangte, war zunächst nicht ein »edler Stil«, wie ihn Vien anstrebte, sondern in allererster Linie spartiatische Tugend. Mehrere philosophische Schriftsteller hatten Parallelen gezogen zwischen der Organisation der alten und der modernen Staaten, sie hatten sich bemüht zu zeigen, dass die alten Republiken Vorbilder von fast absoluter Vollendung seien, denen man sich soweit als möglich nähern müsse. Sie hatten die moralischen Zustände Spartas und der römischen Republik in Gegensatz gestellt zu den moralischen Zuständen des zeitgenössischen monarchischen Frankreich; sie hatten bei jedem Anlasse die Acte der Tugend, der Entsagung, des Muthes, der patriotischen Aufopferung der grossen Männer des Alterthums citirt, sie hatten diese Thaten als Beweismittel für ihre These verwendet, und ihre Ideen hatten in den Gemüthern tiefen Widerhall gefunden.

Das Römerthum war den Leuten in Fleisch und Blut übergegangen, schon bevor die Katastrophe erfolgte. »Wir waren«, schreibt Nodier, »auf den eigenthümlichen Ton der Revolutionssprache mehr vorbereitet, als man glauben sollte, und es kostete uns nicht viel Arbeit, von den Studien unserer Gymnasien zu den Kämpfen des Forums überzugehen. Auf den Schulen gab es Preisaufgaben der Art: Wer höher stehe, der ältere Brutus, der seine Kinder, oder der jüngere Brutus, der seinen Vater richtete, und so haben Livius und Tacitus mehr gethan, das monarchische System zu zerstören, als Voltaire und Rousseau.« Es war daher selbstverständlich, dass Frankreich, sobald es sich von seinen Königen befreit, sobald es das Wort Republik ausgesprochen hatte, die römische Republik zum Vorbild nahm. Man lebte in einer Atmosphäre des Alter-

thums; die grossen Bürger Roms und Athens wohnten den französischen Nationalversammlungen bei, Scaevola, Scipio, Cato, Cincinnatus waren die Abgötter der Masse. Die Prediger auf der Kanzel citirten mit Vorliebe die Alten, Madame Vigée-Lebrun gab Soupers à la grecque. »Alles war nach dem Voyage d'Anacharsis angestellt, Kleider Sitten, Speisen, Plaisirs und Tafel. Alles Atheniensisch. Madame Lebrun selbst war Aspasia, Herr Abbé Barthélemey in einem griechischen Gewande mit einem Lorbeerkranz auf dem Kopf las ein Gedicht ab, Herr von Cubières spielte als Memnon die goldene Leyer und junge Knaben warteten als Sklaven bei Tische auf. Die Tafel selbst war mit lauter antiken Gefässen besetzt und alle Speisen echt altgriechisch«. Die Kinder erhielten griechische und römische Namen. Die Männer redeten sich »Römer« an. »Mais, je l'aimais, Romains« ruft Coulon nach Mirabeaus Tode aus. Paris ist Rom. Auf der Bühne wird die Büste des Brutus derjenigen Voltaires gegenübergestellt, und der Schauspieler sagt: »O buste révéré de Brutus d'un grand homme, transporté dans Paris tu n'as point quitté Rome«. Und wie die Büste des Brutus auf dem Theater, erscheint die des Mucius Scaevola in den Cafés, die die Pariser Journalisten, vom Gymnasium her noch von antiken Erinnerungen voll, mit den Lyceen und Portiken vergleichen. Bei jeder Gelegenheit wird das alte Rom zum Beleg herangezogen. Das Pariser Kupferstichkabinet besitzt eine Abbildung der Guillotine mit der Unterschrift: Eine ähnliche Maschine diente bei der Hinrichtung des Römers Titus Manlius. Ein Kammerdiener nimmt sich das Leben und weist auf das leuchtende Vorbild Senecas hin. Wenn man es gekonnt hätte, würde man sich gern um 1800 Jahre wieder in die Vergangenheit zurückgeschraubt haben, mit all ihrer Grösse, Einfachheit und Grausamkeit. Die politischen und socialen Formen genügten nicht; selbst das Geräth und Kostüm der Alten wurde wieder zu Ehren gebracht. Die Möbel nahmen antikisirende Formen an, die Wandverzierungen wurden à la grecque gestaltet. Die heitere Fröhlichkeit des Rococo mit ihren Launen und Bizarrerien passte nicht mehr für das Boudoir der Revolutionszeit, das zum politischen Berathungszimmer geworden war. Da durfte nichts geschweift, gebogen, ausgebaucht, Alles musste kerzengerade, logisch, ungastlich, unerbittlich sein. Die Männer gingen eine Zeitlang in rother phrygischer Mütze und ohne Beinkleider einher. Frauen und Mädchen warfen den bauschigen Reifrock bei Seite und das schlicht abfallende Gewand über, schlüpften aus den Stöckelschuhen und

banden sich Sandalen an die Füsse, schüttelten den Puder aus den Locken und schürzten das Haar in einen griechischen Knoten. In weisse Gewänder gehüllt, ohne Schmuck, aber mit der Tugend der Einfachheit geziert erschienen sie im Bureau des Präsidenten, um ähnlich wie die römischen Weiber zur Zeit des Camillus für die Rettung des Vaterlandes ihre Kleinodien hinzugeben.

Und zur Mitarbeiterschaft am Aufbau dieser neuen Welt wurde auch die Malerei herangezogen. Nur wenn sie dazu beitrage, bürgerliche Tugenden zu wecken, hiess es in der Jurysitzung zum Salon von 1793, könne sie in dem neuen Staate noch eine Daseinsberechtigung haben und würde als Dienerin dieses Patriotismus sogar eine höhere Mission erfüllen, als sie im alten Griechenland und Rom gehabt hätte. »Die Griechen und Römer waren doch nur Sklaven, wir Franzosen aber sind frei von Natur, Philosophen von Charakter, tugendhaft nach unserer ganzen Empfindung und Künstler bereits durch unsern Geschmack. In dem Maasse, als die französische Republik die alten Freistaaten übertreffe, müsse auch die französische Kunst der Antike den Vorrang abgewinnen. Alles, was in Griechenland die Kunst förderte, die gymnastischen Uebungen, die öffentlichen Spiele, die nationalen Feste, ist auch dem Franzosen zugänglich, der noch überdies besitzt, was dem Griechen mangelte, den Sinn für wahre Freiheit. Die Geschichte freier Völker zu schildern, das ist doch eine ganz andere Aufgabe für das wahre Genie, als Scenen aus der Mythologie zu verkörpern.

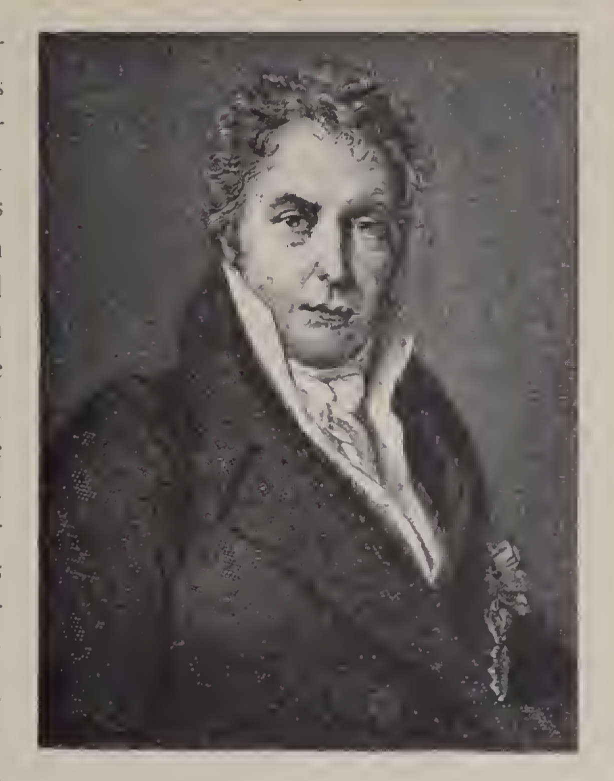
Durch diese neue Nuance, die der Classicismus hiermit bekommen hatte, war nun auch denen, die vorher in Diderots Sinne sich dem Studium der Antike zugewandt hatten, der Boden unter den Füssen entzogen. Es war kein Band mehr zwischen ihnen, in denen sich noch immer das letzte Lächeln des 18. Jahrhunderts verkörperte, und den neuen Sitten. Ihre Bilder voll Grazie und Caprice kamen in denselben Verruf wie Alles was von gestern war, und nur mit sauerm Lächeln folgten sie dem Gang der Ereignisse. Der jüngere Moreau, der lebensprühende Meister des Rococo, wurde akademisch kalt und langweilig, als er sein Buch über das französische Kostüm der Revolution zeichnete. Der gute Fragonard, 1789 erst 59 Jahre alt und 1806 noch am Leben, sah sich trotz seines Coresus ausgepfiffen. Er, der echte Repräsentant der frivolen Zartheit, der rosigen blonden Töne, hatte in der neuen Welt jede Daseinsberechtigung verloren und beschloss, als nach der Schreckenszeit kein Raum mehr

für galante Feste war, durch einen traurigen Tod seine Laufbahn. Ein liebenswürdiges Selbstporträt zeigt ihn in der ersten Zeit der Revolution, wie er alt geworden, ganz schwarz gekleidet, sanft melancholisch in einem steifen düstern braunen Saale steht. Auf dem Tisch, auf den sich sein Arm stützt, liegt eine Guitarre, zu seinen Füssen ein Band Kupferstiche, aber er betrachtet weder die Kupferstiche, noch spielt er die Guitarre. Im Schatten des Abends, der herniedersteigt, erinnert er sich wehmüthig der vergangenen Zeiten, und auf seiner kahlen Stirn, die soviel rosige Träume bewohnten, liegt finsterer Schatten.

Auch Greuze überlebte sich. Es half ihm nichts, wenn er immer grössere Tugendhaftigkeit heuchelte und eine Ariadne auf Naxos malte. Er starb 1805 im Elend, in der Vergessenheit. Den Forderungen, die dieser neue Classicismus stellte, vermochte Keiner mehr, auch Vien nicht, zu genügen. Mochte er sich noch so laut für einen Schüler der Griechen erklären, er war doch nur ein sehr ängstlicher und süsslicher Revolutionsmann. Schon alt, kalt, ruhig, schwerfällig, in Allem gemässigt, hatte er weder die Energie noch die Kühnheit des Reformators. Er war der Hofmaler Ludwigs XVI. gewesen, ein sehr monarchisch gesinnter, loyaler Mann, und schon aus diesem Grunde den Mächten von 1789 verdächtig. Auch seine Bilder bezeichnen nur das Ende einer Welt. Greuze, Fragonard und Vien lebten trotz alles angenommenen Ernstes nur als galante Phantome in die neue Zeit herüber, an der Seite jener Männer mit strenger Miene, die das 19. Jahrhundert eröffneten.

Jacques-Louis David trug zuerst den neuen Forderungen Rechnung und verlieh, indem er es that, dem alten französischen Classicismus, wenn auch nur für wenige Jahre, noch einmal Züge von anscheinend grösserer Lebendigkeit. Er war es, der die Geschmacksreformation, die Vien in Aeusserlichkeiten, im Kostüm, dem Mobiliar, der Decoration gesucht hatte, in allen ihren Consequenzen durchführte, der Viens gemalte Gemmen mit republikanischem Pathos beseelte, und ward auf diese Weise der grosse Herold jener Zeit, die Plutarch las und aus Paris ein modernes Sparta machte. Auch David, Prix de Rome nach dreimaligem Durchfall, stammte noch aus jener »corrupten Epoche«, gegen die die republikanische Prüderie so eiferte. Er hatte damals, 26 Jahre alt, schon Plafonds in der Manier seines Verwandten »Boucher mit Respect zu sagen« gemalt. Doch die Ankunft in Rom machte den Saulus zum Paulus. Vien hatte ihn 1775 nach seiner

Ernennung zum Director der römischen Akademie als einen seiner besten Schüler mit sich nach Italien genommen und ahnte damals kaum, dass dieser junge Mann ein so ganz anderes Capital aus seinen römischen Studien schlagen werde. Er wartete nicht die Revolution ab, um sich zu bekehren; als die Stunde schlug, war er bereit. Gleich seine ersten Bilder waren gewissermassen das Vorwort zur Revolution. Er hatte in ihnen schon ganz bewusst den Weg betreten, auf dem er später weiter ging. Sein Schwur der Horatier und sein Brutus, beide in Rom 1784 gemalt, enthielten sein Programm. Die kleinen rosigen Amoretten und die Tauben der Venus, der liebenswürdige Leichtsinn und die Galanterie des Rococo erhielten ihren endgiltigen Abschied und rauhe Männer traten an ihre Stelle. Er brach den Stab über Alles, was er früher verehrt hatte, erklärte laut, dass er gesündigt hätte, als er in seiner Jugend noch an die blühende Palette des Rococo glaubte und in zarten Tönen die Deckenbilder vollendete, die Fragonard im Hause des Fräulein Guimard begonnen. Die capriciösen Frivolitäten hätten einer männlicheren Kunst Platz zu machen, Stoffen, die »würdig seien, die Blicke eines freien Volkes an sich zu fesseln«. Schon lange vor dem Bastillensturm galt daher die Malerei des jugendlichen David dem jungen Geschlecht als die künstlerische Verkörperung seiner schon auf der Schulbank eingesogenen politischen Ideen. Als die Horatier vollendet waren, rief nicht nur der alte Pompeo Battoni, der das Bild in Davids römischem Atelier sah, entzückt aus: Tu ed io soli siamo pittori, pel rimanente si puo gettarlo nel fiume. In *Paris* war der Erfolg unerhört, alle Kritiker waren einig im Lobe, David war der Mann nach dem Herzen der Zeit, da sein Bild das erste war, aus dem deutlich vernehmbar das Pathos



Jacques-Louis David.



David: Der Schwur der Horatier.

der vor der Thür stehenden Revolution sprach. Man sah darin ein »Beispiel der Vaterlandsliebe, die kein Hinderniss kennt«, »denn nicht einmal die Liebe zur Schwester, die mit dem Feind verlobt ist, vermag die Horatier vom Zweikampf mit den Curiatiern zurückzuhalten«. Sein nächstes Bild »Brutus«, wie er zu Füssen der Statue Roms die Lictoren empfängt, die die Leichname seiner in die monarchische Verschwörung verwickelten Söhne ihm bringen, wurde als Allegorie auf die republikanische unbestechliche Gerechtigkeit gefeiert. Die Menge begrüsste darin die »Glorification der Züchtigung aller Verräther an der Freiheit«, bejubelte David, weil er »den nervigen Stil begründet hätte, der die revolutionären Heldenthaten der Kinder der Freiheit, der Vertheidiger der Gleichheit charakterisirte«. Und man begreift — denkt man sich Napoleon hinzu — diese Reaction der soldatischen Einfachheit gegen die Verweichlichung des Rococo.

David, beim Ausbruch der Revolution kein junger Mann mehr, sondern 41 Jahr alt, wurde der schreckliche Maler der Zeit, ihr despotischer Dictator. Als Deputirter im Convent beherrschte er nicht

nur die Malerei, sondern drängte auch den Bildhauern, Elfenbeinarbeitern, Goldschmieden und Decorateuren seinen Geschmack auf. Für die Volksvertreter und Staatswürdenträger zeichnete er die neuen Kostüme; als Organisator der öffentlichen Feste liess er das ganze republikanische Rom wieder aufleben. Er gehörte zu den seltenen Künstlern, die zu ihrer Stunde kommen. Er zeigte einem neuen plebejischen Geschlecht, dessen fieberhaft erregtem Patriotismus die weiche, genussfreudige, aristokratisch tändelnde Kunst des Rococo wie ein Hohn auf alle Menschenrechte erscheinen musste, zum ersten Male den Mann, den Heros, der für eine Idee oder für das Vaterland stirbt, und er gab diesem Mann eine mächtige elastische Muskulatur, wie einem Kämpfer, der sich in die Arena stürzt. Das war Hercules, der den Stall des Augias säubert; mit seinen kräftigen Schultern trieb er die ausgelassene Schaar der Maler zurück, die sich zu lange auf der Insel der Cythere verspätet hatte. Er passte die Kunst dem Heroismus des Tages an, gab ihr die martialische Attitude des Patriotismus, belebte sie mit dem Geist der Robespierre, Saint Juste und Danton. Je geschraubter seine Helden ihre Vaterlandsliebe zur Schau trugen, um so mehr sah man in ihnen ein Bild des französischen Volkes, so treu, wie es eine Transposition nur sein kann. Denn auch dieses steif rhetorische Pathos lag im Sinne der Zeit. Talma riss im Theater das Volk zur Bewunderung hin, wenn er auf klassischem Kothurn die Horatier des Corneille spielte. Wenn David malte, klangen ihm noch im Ohr die feierlichen Declamationen der Redner. Robespierre soll auf der Tribüne langsam, skandirend, kunstvoll gesprochen haben. Er bewegte sich auf dem Vulkan, der zu seinen Füssen grollte, wie Bossuet auf der Kanzel und Boileau auf dem Katheder; seine Philippiken waren wie akademische Vorträge sorgsam in drei Abschnitte eingetheilt. Der Patriotismus setzte sich in Tiraden und stilgerecht gegliederte Perioden um. Dem entspricht die ruhige Composition der David'schen Bilder, die Gruppirung dieser Figuren, die wie zu einer Parade aufgestellt sind; sein kühles Pathos ist das Gegenstück zu dem der Redner, die schöne Gefühle durch schöne Phrasen ausdrückten.

Das ist der grosse Unterschied zwischen den Anfängen der modernen Kunst in Deutschland und in Frankreich, dass hier die neue Strömung nicht nur durch ein von Aussen hineingeworfenes wissenschaftliches Programm hervorgerufen wurde, sondern mit einer mächtigen Culturwandlung in Verbindung stand und dass es sich



David: Marat.

dabei — zunächst wenigstens — nicht allein um Nachahmung und philologisches Rückwärtsschauen, sondern um den freien Ausdruck eigenthümlich modernen Geistes handelte. Die deutsche Kunst hatte mittels der Antike nichts Neues auszusprechen, sondern folgte nur dem Programm eines künstlerisch unproductiven Gelehrten, der vergass, dass Archäologie keine Kunst ist, die Nachahmung als Weg zur Vollkommenheit anpries und den ihm folgenden Künstler stets daran erinnerte, wie weit er von den rechten Linien seines Vorbildes abgewichen sei. »Nachher schelten sie es und sagen, es sei nicht antikischer Art und darum sei es nicht gut«, wie schon Albrecht Dürer über solche Leute klagte. In dem ernsten Pathos, dem aufgebauschten Römerthum, dem Declamiren von rauher Männertugend, Freiheitsliebe und Patriotismus, das sich in Davids ersten Bildern ausspricht, aber lebt etwas vom katonischen Geiste des Terrorismus, und das gibt ihnen heute noch historischen Werth. Nicht für die antike Kunst schwärmte er damals in erster Linie, sondern für die Ideen von Vaterland, Pflicht, Freiheit, Fortschritt. Die Worte Antike und Demokratie waren für ihn gleichbedeutend.

Und wie sehr dieser Mann von dem Geiste seiner Zeit durchdrungen war, zeigte sich noch weit mehr, wenn er den Kothurn abschnallte, keck die Gegenwart anpackte, sich ganz der Schilderung des Selbsterlebten, Selbstempfundenen, unmittelbar Geschauten überliess. Da ist er nicht nur ein Rhetor, ein revolutionärer Agitator, sondern auch ein wahrhaft grosser Maler gewesen. Lepelletier auf dem Todtenbette, der ermordete Marat und der todte Barre sind Werke eines mächtigen Naturalisten. Lepelletier, einer der vielen Deputirten, die

für den Tod Ludwig XVI. gestimmt hatten, war am 20. Januar 1793 meuchlings von Paris, einem Kammerdiener des Königs, ermordet worden. Die Leiche wurde öffentlich ausgestellt, David malte sie und übergab am 29. März dem Convente das Bild, das als Porträt »des ersten Märtyrers der Freiheit« im Sitzungssaale aufgehängt wurde. Am 13. Juli 1793 fiel Marat, der Schreckensmann, dem Dolche der Charlotte Corday zum Opfer. David präsidirte dem Jacobinerclub, als die Nachricht eintraf, und küsste den Bürger, der das Mädchen verhaftet hatte. Im Convent erschienen Deputationen aus dem Volke, um ihr Beileid über den schweren Verlust auszusprechen. Plötzlich hört man eine Stimme rufen: «Où es-tu David? Tu as transmis à la postérité l'image de Lepelletier mourant pour la patrie, il te reste encore un tableau à faire». Lautlose Stille herrschte im Saale. Da erhebt sich David: «Oui, je le ferai». Am 11. October zeigte er dem Convente an, dass sein Marat fertig sei. »Das Volk verlangte den Ermordeten zurück, wollte die Züge des treuesten Freundes wiedersehen. Es rief mir zu: David, ergreife deinen Pinsel, räche Marat, auf dass die Feinde erbleichen, wenn sie die verstörten Züge des Mannes gewahren, der ein Opfer seiner Freiheitsliebe geworden ist. Ich vernahm die Stimme des Volkes und gehorchte ihr«. So sprach David in der Sitzung, als er der Republik das Bild des Ermordeten zum Geschenk machte — eine der ergreifendsten Darstellungen jenes furchtbaren Zeitalters. In der Badewanne liegt der Leichnam. Nur der nackte Oberkörper und der Kopf, mit einem schmutzigen Tuche umhüllt und auf die rechte Schulter gesunken, sind sichtbar; die eine Hand, auf den Deckel der Wanne niedergefallen, hält noch krampfhaft ein Papier fest; der andere Arm



David: Lavoisier und seine Frau.



David: Madame Pécoul.

hängt schlaff und todt auf die Erde herab. Ueber diesen Kopf mit den halbgeschlossenen Augenlidern und den im Todeskampf verzerrten Mundwinkeln würde Caravaggio sich gefreut haben, ein so kühner Naturalismus spricht aus jedem Pinselstrich. Wie später Géricault, war David damals ein ständiger Gast der Morgue. Er wohnte den Hinrichtungen bei und vertiefte sich in die convulsivischen Zuckungen der Muskeln der Guillotinirten. Und wie die Zeichnung ist auch die Farbe von einer naturalistischen Macht, die er nie wieder erreicht hat. Das Licht fällt seitwärts von oben auf den Leichnam, hebt Kopf und Brust kräftig hervor, während alle übrigen Theile in der Dämmerung bleiben. In diesem schaurigen Stilleben von rücksichtsloser Wahrheit und tragischer Grösse hat er mitten in einer Zeit des Sturmes ein Werk geschaffen, das alle Stürme, alle Wandlungen des Geschmackes überdauern wird.

Seine Bildnisse haben die Feuerprobe der Zeit nicht minder glänzend bestanden. Auch in ihnen ist er weder rhetorisch noch kalt, sondern voll von Feuer und Jugendfrische. Vor einer zu modellirenden Stirne vergass er die Griechen und Römer, sah nur das Leben, verjüngte sich im Jungbrunnen der Natur und malte — fast der einzige Maler seiner Zeitgenossen — wahr. Hier wirkt er, dem sonst jede Naivetät fehlt, wirklich naiv und intim. Die besten Maler haben nicht besser das Fleisch modellirt. Er hatte einen Abscheu vor den Palettentönen und suchte die Natur mit unvergleichlicher Sorgfalt. Das feine Perlgrau seines Colorits wirkt delicat und vornehm zugleich, ja, die blaue, leicht rosa belebte Scala seiner Porträts lässt fasst die delicaten, gedämpften Töne des modernen Impressionismus vorausahnen. Selbst ein kühner Revolutionär, war er wie geschaffen zum Porträtisten dieses gewaltigen Geschlechtes.

das den Muth in sich fühlte, die Civilisation von vorn zu beginnen und die Religion von Neuem zu gründen: dieser Männer von katonischer Strenge und dieser Frauen mit dem männlich freien stolzen Blick. Das Porträt Lavoisiers und seiner Frau erinnert in seiner Feinheit an Frau Vigée-Lebrun. Der Chemiker sitzt an einem mit Instrumenten bedeckten Tisch; seine Frau, in eleganter heller Robe, beugt sich aufmerksam zu ihm hernieder. Das Bild ist von 1788 und sieht noch aus wie ein gutes Werk aus der Zeit Ludwig XVI. Oder wie intim wirkt das wunderbare Porträt von Michel Gérard und seiner Familie. Der brave Mann, in Hemdärmeln, fühlt sich wirklich zu Hause; ein kleiner Junge lehnt sich an sein Knie, ein Mädchen spielt Clavier. Nicht der geringste Anflug von Pose und conventionellem Schönheitstypus in diesem dicken alten Herrn, der in seinem Bourgeoisneglige so behäbig dasitzt und mit seinen guten Augen so neugierig um sich blickt. In einigen andern Bildern ist das Seelenleben des Weibes mit überraschender Zartheit belauscht. Da ist als eines der frühesten das ausserordentlich feine Porträt seiner Schwiegermutter, der Madame Pécoul von 1783; dann das Porträt der Marquise d'Orvilliers von 1790, mit dem Zug schmachtender Träumerei, der um die Augen der schönen Frau spielt. Der Louvre besitzt in dem Porträt der Madame Récamier vielleicht das allerreizvollste und verführerischste Damenporträt, das David gemalt hat. Die schöne Juliette liegt hingegossen auf einem Divan von antikem Stil. Sie trägt ein weisses Kleid, die zart rosigen Füsse sind nackt. Die Zimmereinrichtung kokettirt förmlich mit der Einfachheit, die man damals zur Schau trug. Ausser dem Divan ist nur ein grosser bronzener Kandelaber zu sehen. Dann das Bildniss Barrère's. Er steht auf der Tribüne und hält jene Rede, die Ludwig XVI. das Leben kosten soll. Die Stirn ist klein und nichtssagend, der Blick ist kalt und hart,



David: Bonaparte.



David: Madame Récamier.

um den Mund zuckt galliger Hass und bornirter Fanatismus. Doch die Krone dieser männlichen Bildnisse ist das Bonapartes. David war einer der ersten Revolutionsmänner, die in den Bann des kleinen Corporals kamen. Eines Tages, als er in seinem Atelier im Louvre arbeitete, kommt ein Schüler athemlos herein: »Vor der Thür steht der General Bonaparte!« Napoleon tritt ein, in einem dunkelblauen Rock, der »sein gelbes mageres Gesicht noch gelber und magerer erscheinen liess«. David entlässt die Schüler und zeichnet in einer Sitzung von kaum zwei Stunden den ehernen Kopf des Korsen. Damit tritt er in die Dienste Napoleons über.

Dieser, der sich nur als den Schlussstein der Republik betrachtete — nach dem Beispiel von Augustus, als er die römische Republik in das Imperatorenthum hinüberführte —, konnte auch dem republikanischen Geschmacke nicht Opposition machen wollen. Der erste Maler der Republik wurde zum kaiserlichen Hofmaler ernannt. Was er unter Robespiere gewesen war, war er unter Napoleon: der Dictator seiner Zeit, der über die ganze Kunst eine ähnliche Oberaufsicht führte, wie sie unter Ludwig XIV. Lebrun gehabt hatte. Der »Marat« war das Hauptwerk seiner revolutionären, »die Krönung

dasjenige seiner monarchischen Periode, jenes Riesenbild, das, 1806/7 vollendet, der Nachwelt die exakte Schilderung der feierlichen Ceremonie hinterlassen hat, die sich in Notre Dame am 2. Dezember 1804 vollzog. Der dargestellte Moment ist der, wo Napoleon die ihm vom Herzog von Berg auf einem sammtenen Kissen dargebotene Krone der Kaiserin aufsetzt, die in einer weissen Robe und carmoisinrothem Mantel vor ihm kniet. Alle Personen, die der Feierlichkeit beiwohnen, sind Porträts, darunter David selbst, wie er auf einer Tribüne steht und auf einem Täfelchen skizzirt. Der ganze Aufbau des Bildes und die Gruppirung der Figuren ist von feierlichem Ernst. Es gehörte wahrhaftig Muth und Ausdauer dazu, dieses gewaltige Werk zu malen, an dem keine Stelle die geringste Ermüdung zeigt. Ausser Menzels «Krönung Wilhelm I.» wüsste ich kein Repräsentationsbild des Jahrhunderts von gleich hohem Kunstwerth, gleich vornehmer coloristischer Haltung und so zartem vibrirenden Licht. Es sind in der «Krönung» einzelne Partien, in denen die weisseidenen Roben, die tiefrothen Sammetmäntel und Goldstickereien wie eine Farbensymphonie wirken. Als das Bild beendet war, erschien Napoleon begleitet von der Kaiserin, seinen Ministern und dem Generalstab in Davids Atelier. Der Hof stellte sich auf und der Kaiser ging, den Hut auf dem Kopf, länger als eine halbe Stunde vor dem Bild auf und ab, es in allen Einzelheiten prüfend. Endlich — in einer jener Effektscenen, die er so liebte — lüftet er leise den Hut: «C'est bien, très-bien, David, je vous salue».

Zugleich hatte David jetzt noch mehr als früher Gelegenheit, seine hohen Fähigkeiten als Porträtmaler zu zeigen. Seine Bildnisse des Kaisers, des Papstes, des Cardinals Caprara, Murats symbolisiren die brutale Grösse einer Zeit, die die Kraft anbetete. Selbst noch am Schlusse seines Lebens, als er unter der Restauration aus Frankreich verbannt war, entstanden in Brüssel reizende, zart beobachtete Bildnisse wie das der Töchter Joseph Bonapartes, die seinen Namen für immer erhalten werden. Eines — in der Sammlung von Praet in Brüssel —, wo er drei Weiber von unbeschreiblicher Hässlichkeit in einem Rahmen vereint hat, bezeichnet wohl den Gipfel seiner malerischen Kraft und seines kühnen Naturalismus. Es sind die drei Parzen von 1810, die er da mit der Wollust des echten Künstlers und mit Frans Hals'scher Wucht gemalt hat.

Als auf der Pariser Weltausstellung 1889 diese Werke vereinigt waren, herrschte allgemeines Erstaunen darüber, was für ein grosser

Maler dieser Louis David war. Er erschien in diesen Bildern als ein Künstler, der ganz innerhalb seiner Zeit stand, ihre Leidenschaften theilte und von ihrer Grösse voll durchdrungen war; er erschien sogar als ein Charmeur, der wie wenige Andere den Phaenomenen der Farbe und des Lichtes nachging. War das der Mann, der jenen langweiligen Belisar und jenen noch langweiligeren Leonidas gemalt hatte? David zeigte sich auf der Weltausstellung in diesem günstigen Lichte nur deshalb, weil die ganze archaeologische Seite seines Talentes nicht zu Worte kam. Man hatte nur die Werke vorgeführt, in denen er nicht lateinisch, sondern französisch sprach, nicht die Antike zu restauriren suchte, sondern malte, was er gesehen hatte. Der Historiker darf eine solche Auswahl nicht treffen, da das Bild Davids sonst ein unvollständiges bleiben würde. David war ein Künstler mit einem Januskopf, eine ganz sonderbare Mischung von Widersprüchen. Die Werke, die wir auf der Ausstellung sahen, waren nur diejenigen, in denen er gewissermassen gegen sein eigenes System protestirte. Sie bestätigten nur die allgemeine Regel, dass beim Verfall der Kunst, sei es eines Volkes oder eines einzelnen Meisters, Studien oder Porträts direct nach der Natur sich am längsten die natürliche Einfachheit bewahren. David selbst würde sie als »Gelegenheitsbilder« achselzuckend bei Seite geschoben und jene Geschichtsbilder ausgestellt haben, durch die er seinen unheilvollen Einfluss auf die Weiterentwicklung der französischen Malerei ausübte. Er war im Grunde seines Herzens Archaeolog wie Mengs und nur durch die grossen Ereignisse der Revolution und des Kaiserreichs für einige Zeit in einen gewissen Contakt mit dem Leben gekommen. Zwar hatte er als junger Mann vor seiner Abreise nach Italien erklärt: »Die Antike wird mich nicht verführen, ihr fehlt jede Handlung und alles Leben«. Aber 6 Monate später füllte er sein Skizzenbuch mit Copien nach antiken Statuen und Reliefen und legte Vien das Geständniss ab: »Erst hier habe ich wirklich die Wahrheit erkannt, von der Sie mir in Paris so oft sprachen«. Die Sculpturen der Trajanssäule fesselten hauptsächlich seine Aufmerksamkeit. Als er nach Paris zurückkam, war er Römer geworden und hatte sich zum Cultus des Basreliefs bekannt. Schon sein Tod des Socrates von 1787 war ein Hauptwerk dieser »römischen Manier«, von harter, trockener Ausführung und verständiger Anordnung, nicht nach der Natur beobachtet, sondern in die Formeln eines leblosen, versteinerten Schönheitsideals gepresst, das von den antiken Reliefen abstrahirt war. Der »Brutus« von 1789 traf eben-



David: Die Krönung der Kaiserin Josephine 1804.

falls nur stofflich mit der Zeitstimmung zusammen. David selbst rühmte sich besonders der archaeologischen Exaktheit, die er darin angestrebt hätte, machte darauf aufmerksam, dass der Kopf treu nach der antiken Büste des Capitols copirt sei, dass die Statue der Roma und das Relief »Romulus und Remus« direct auf antike Originale zurückgingen, dass die Kostüme, das Mobiliar und die Ornamentik etruskischen Vasen nachgebildet seien u. s. w. Schon in dieser Epoche, wo Frankreich sich die politische Freiheit erkämpfte, stand die Kunst wieder unter demselben Joch der Antike, unter dem sie in der höchsten Blüthezeit des Monarchismus, unter Ludwig XIV. gestanden hatte. Diesem Geschlecht von 1789, das mit neuen Hoffnungen und neuen Leidenschaften ins Leben trat, hatte David nichts als eine der Vergangenheit entlehnte Formel, nur Gefühle einer andern längst begrabenen Zeit zu bieten, während die Revolution doch so neu und so lebendig war. Diesen Menschen, die die Bastille stürmten und einen neuen Staat gründeten, suchte er einzureden, dass die Wahrheit im Archaismus liege und dass die Kunst der Zukunft nur in classischen Reminiscenzen beruhen könne. Die weiteren Consequenzen dieser Lehre zog er, als er seinen »Schwur im Ballhause« malte, auf dem er alle Figuren, bevor er sie in Rock und Hosen steckte, nackt von Kopf bis zu Fuss als antike Statuen zeichnete. Was wäre das für ein Bild geworden, wenn David die Helden der Revolution so wie sie waren, gemalt und ihnen nicht die Bewegungen von Römern aus der Oper gegeben hätte. Indem er die Figuren wie in einem Relief leblos auf einem Plane anordnete und ihnen die Proportionen des polykletischen Kanon andichtete, hat er einem Bild, das einen der grössten Momente der Geschichte Frankreichs fixirt, jeden historischen und künstlerischen Werth genommen.

Und je mehr er später, als seine Verbindung mit dem öffentlichen Leben gelöst war, Zeit fand, sich Grübeleien hinzugeben, um so tiefer fiel er in diese archaeologische Strömung zurück, wie sie vor der Revolution unter Vien gewesen war. Schon vor dem Jahre 1800 trat Frankreich aus den antik-republikanischen Anschauungen, die die Revolution eingeleitet hatten, heraus; David stand also vor der Frage, entweder ganz dem modernen Paris oder ganz dem alten Rom anzugehören; er wählte das letztere, und der Geist, der in sein Atelier einzog, wurde immer mehr pedantisch. Sein »Raub der Sabinerinnen« ist der vollkommenste Ausdruck dieses starren Classicismus.



David: Die Sabinerinnen.

Auf der Weltausstellung 1889 war ein Notizbuch ausgestellt, das seine ersten Skizzen dazu enthielt, ganz reizende mit Verve und Leidenschaft nach der Natur gezeichnete Studien nach schönen Weibern, nach jungen Männern und Pferden. Aber auf einer der folgenden Seiten hatte er sich die Werke notirt, die er um das Bild zu vollenden »auf der Bibliothek nachsehen« müsse: Gemmae antiquae caelatae — les Basreliefs antiques de Rome — les Marbres d'Oxford — Musaeum etruscum — Musaeum romanum — la Galeria Giustiniana — Thesaurus ex thesauro palatino, und noch fünf oder sechs andere grosse archaeologische Bücher. Er scheint also weder die schöne Madame de Bellegarde, die ihm für die Hersilia sass, noch die anderen vornehmen Damen, die angeblich für die Sabinerinnen Modell standen, für »absolut schön« gehalten zu haben, da er schliesslich alle Gestalten nach demselben, den antiken Statuen entnommenen Schema zeichnete und ihnen ausdruckslose akademische Normalköpfe aufsetzte. Er nährte, wie Delécluze erzählt, »seine Augen mit antiken Statuen«, und nahm sich sogar vor, einige direct ins Bild herüber zu nehmen. Er glaubte zu viel reineren Quellen aufgestiegen zu sein, »nannte die Eleganz

der Linien, die er erreicht zu haben glaubte, seine »griechische Manier«, im Gegensatz zu seiner früheren »Römischen«. »Ach, wenn ich jetzt, wo mir das Alterthum viel besser bekannt ist, meine Studien von Neuem beginnen könnte, würde ich direct aufs Ziel losgehen«. Es war sein Glück, dass er es nicht konnte. Der Meister der gespreizten Beine und der Fechtlehrerstellungen, der die Horatier gemalt hatte, war hier ganz zum trockenen Philologen geworden.

Ein merkwürdiger Mann! Mit wunderbaren realistischen Fähigkeiten ausgestattet, gleichsam dazu geschaffen, sein Vaterland mit Meisterwerken zu bereichern, gab er sein Talent der römischen Kunst in den Bann und einer öden Theorie. Der ganzen Caprice des 18. Jahrhunderts mit seiner reizenden neckischen Grazie setzte er ein strenges unerbittliches System gegenüber, wie er es in der Antike zu sehen glaubte. Aber die Einfachheit wurde unter seinen Händen Trockenheit, der Adel Starrheit. Auch jene Leute hatten gelebt, gelacht, geliebt; aus Davids Werken war das Leben, das Lachen, die Liebe verbannt. Es war, wie wenn ein Archaeologe, der Mumien entdeckt, sie für die wirklichen Bewohner alter Städte genommen hätte. Er sah in der Malerei eine Art abstracte Geometrie, für die ganz feste Formeln existirten. Es liegt etwas vom Mathematiker in seinem Suchen nach trockener Correktheit und wissenschaftlicher Praecision. Die unendliche Mannigfaltigkeit des Lebens in seiner ewigen Veränderung entzog sich seinem Blick. Das Schöne, lehrte er gleich Winckelmann, existirt nicht im einzelnen Individuum; nur durch Vergleichung und Zusammensetzung ist es möglich, einen Typus zu schaffen. Der Mensch der Kunst soll die Copie jenes vollkommenen Wesens, jenes Urmenschen sein, den die römischen Bildhauer noch vor Augen hatten, der aber im Laufe der Jahrhunderte degenerirte. Auch in Frankreich wird auf diese Weise die sinnliche Kunst der Malerei in abstract wissenschaftliche Aesthetik verwandelt. Das classische Ideal lastete auf der französischen Kunst und schrieb Jedem denselben »heroischen Stil« vor, dieselbe Erhabenheit, dieselbe marmorne Kälte und coloristische Monotonie. *Jean Baptiste Regnault* und *François André Vincent*, die neben David die meistbesuchten Ateliers hatten, opferten den gleichen Göttern. Nach Davids Weggang war besonders *Guérin* bestrebt, den jungen Leuten die unverfälschte akademische Lehre zu übermitteln, die Delacroix, sein Schüler, in die Worte zusammenfasste: »Um einen Negerkopf ideal zu machen, nähern ihn unsere Lehrer dem Profil des Antinous und sagen dann:



Davids Grab in Brüssel.

Wir haben unser Möglichstes gethan; wenn er trotzdem nicht schön ist, so muss man sich dieser barocken Natur, dieser breiten Nasen und dicken Lippen überhaupt enthalten, die unerträglich zu sehen sind . Als er seinen Aufstand in Kairo zu malen hatte, mussten demnach sowohl die Aegypter wie die Araber erst Antinousköpfe aufgesetzt bekommen und aus modernen Soldaten in antike Krieger, in Römer aus der Zeit des Romulus transponirt werden, bevor sie in das Reich der Kunst eingehen konnten. Die Linie herrschte, eine unbeugsame, unerbittliche, correkte, eisige Linie, die conventionelle ideale Linie, nicht die wahre Linie, die sich aus der Beobachtung der unendlich mannigfaltigen Natur ergibt.

David vollendete seinen Raub der Sabinerinnen im Jahre 1800 — er war das Vermächtniss, das in Frankreich das 18. Jahrhundert dem 19. hinterliess: die französische Kunst war bei dem gleichen Ziele angekommen, bei dem die deutsche mit Mengs landete. Das Jahrhundert, an dessen Schwelle der süsse grosse unsterbliche Watteau gestanden, das mit Boucher so liebenswürdig frivol gewesen, sich mit Greuze für Tugend begeistert, mit Chardin das schlichte Bürgerthum verherrlicht und schliesslich noch den schönen Phrasen des jungen David über Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zugejubelt hatte — dieses ganze zärtliche, begeisterte, modetolle, ausschweifende und gesunde, aristokratische und plebejische, lebenslustige und blutvergiessende, träumerische und fanatische Jahrhundert endete auch hier im ödesten Classicismus.

V.

Tradition und Freiheit.

TRADITION und Freiheit! damit ist gekennzeichnet, unter welchen Verhältnissen die Kunst des 19. Jahrhunderts in's Leben trat. In *einem* Punkt lagen die Verhältnisse überall gleich, und dieser *eine* Umstand war wichtig genug, einen fundamentalen Unterschied zwischen der *neuen* und der voraufgegangenen grossen *alten* Kunst zu schaffen: der Consumentenkreis, in den sie seit dem Schlusse des 18. Jahrhunderts eingetreten war, hatte sich in allen Ländern verändert.

Bis zu diesem Zeitpunkte war die Kunst immer nur da gediehen, wo ein prächtiger Hof, eine glanzliebende Kirche oder eine Aristokratie vornehmer Kenner ihr Schutz und Stütze gewährte. Sobald sie in Berührung mit dem Volke gekommen war, hatte sie unter dem Druck dieser rauhen schwieligen Hände zu leiden gehabt. So trug der Protestantismus, in dem sich die ersten demokratischen Regungen des 16. Jahrhunderts verkörperten, überall zunächst ein entschieden kunstfeindliches Gepräge. So vernichtete der finstere Fanatiker Savonarola das, was die Medici als stolzestes Juwel ihres Reiches gehegt und geschirmt hatten. Mit dem 18. Jahrhundert ging diese aristokratische Kunst zu Grabe und eine Kunst der Bourgeoisie trat an ihre Stelle. Das gebildete Bürgerthum wurde als Erbe der Revolution auch der Schützer der Kunst. Vorher exclusiv, wurde sie jetzt populär, aus zarten Händen ging sie in grobe Hände, aus dem Salon in die öffentlichen Ausstellungen über, und das musste ihr nothwendig einen durchaus veränderten Charakter geben. Ueberall sind die Spuren dieses Umwandlungsprocesses erkennbar. Hatten früher empörte Volksmassen mit Vorliebe zerstört, wovon sie wussten, dass es ihren Besitzern besondere Freude gemacht habe, so nahm die neue Gesellschaft die Kunst zwar unter ihren obrigkeitlichen Schutz, aber ebenfalls nur unter der Bedingung, dass sie sich dafür auch nützlich erweise.

Jene Empfänglichkeit für das Kunstschöne als solches, die die Grundstimmung einer Gesellschaft, in der die Kunst blühte, stets gewesen ist und immer sein wird, war in diesen Kreisen noch nicht entwickelt. Sie wussten noch nicht, wie es jene vornehme Gesellschaft von früher als Erbin einer alten Civilisation gewusst hatte, dass die Malerei als solche Gefühle erwecken kann durch den edlen Rhythmus der Formen und die Musik des Colorits, sondern vermochten sie nur noch insoweit zu schätzen, als sie sich in den Dienst anderer, dem modernen Staat und dem gebildeten Bürgerthum wichtigerer und näherliegender Interessen stellen liess. In England waren Shaftesbury und Harris die ersten, die den Gedanken durchführten, dass die Künste nur dazu da seien, moralisch auf die Menschen zu wirken. Hogarth, der die Malerei dazu benutzte, um Predigten zu halten, war das erste Ergebniss dieser Aesthetik. Und die gleichen Anschauungen traten sofort in Frankreich und Deutschland hervor, als dort die Kunstpflege aus den Händen des Hofes und der alten Amateurs in die des Staates und der bürgerlichen Kreise überging. War für die Cavaliere des Rococo die Kunst nur da gewesen, um Freude zu bereiten, Wohlgefühl zu erwecken und mit ihrem strahlenden Nimbus das Leben zu verschönern, so wird sie für die neu auf den Schauplatz tretende plebejische Generation ein prosaisches Erziehungsmittel. Diderot begann damit, die Malerei in den Dienst nüchterner Utilitätsdoctrinen und moralischer Forderungen zu stellen, und die Revolution bekräftigte diese Lehren. Das Geschlecht der Amateurs war hingerichtet oder verjagt, und nach dem republikanischen Kunstkatechismus sollte die Malerei nur noch bürgerliche Tugenden zu wecken sich bemühen. Lange genug hätten die Künste dem frivolen Luxus gehuldigt, von nun an dürften sie blos patriotische Empfindungen erregen. »Nicht dadurch, dass sie den Augen schmeicheln, sagte David in seiner berühmten Rede von 1791, erreichen Kunstwerke ihren Zweck. Die Beispiele von Heldenthum und bürgerlichen Tugenden, die den Blicken des Volkes vorgeführt werden, sollen auch die Seele des Volkes elektrisiren und in ihm alle Leidenschaften des Ruhmes und der Hingebung für das Wohl des Vaterlandes erwecken.«

Der Katalog des Salons von 1793 begann mit einer förmlichen Entschuldigung: »Dem ernsten Republikaner mag es wohl auffällig dünken, dass wir uns mit den Künsten beschäftigen. Die Künstler Frankreichs haben aber so viele Beweise ihres Freisinns gegeben, dass sie den Vorwurf der Gleichgiltigkeit gegen vaterländische Interessen

nicht zu fürchten brauchen.« Unter den ausgestellten Gemälden wurde das eines gänzlich unbekannten Malers Harriet mit dem ersten Preis gekrönt, da es »das Bild eines freien Mannes, der sich für das Vaterland opferte, am lebendigsten wiedergab«, und obwohl es, wie die Jury selbst urtheilte, vom künstlerischen Standpunkt aus schlecht war. Von den Bildhauerarbeiten konnte keine gekrönt werden, weil »keine den rechten patriotischen Geist athmete«. In Deutschland sprach Sulzer, der Schwiegervater des trefflichen Anton Graff, in seiner Theorie der schönen Künste den verhängnissvollen Satz aus, dass ein Gemälde nicht mehr werth sei, als ein Möbel, wenn es nur dem Auge Genuss verschaffe. Man müsse für alle Künste zur Hauptmaxime machen, sie seien nichts werth, wenn sie nur durch Kunst gefallen. Im Gegensatz zum gewöhnlichen Kunstgenuss wird von einem »höhern Gebrauch« der Malerei gesprochen, und zwar bestehe derselbe: 1) in Unterstützung der Andacht in Tempeln; 2) in Erweckung patriotischer Gesinnung in öffentlichen Gebäuden; 3) in Nahrung für die Privattugend in Zimmern.

Frühere Zeiten kannten solche Anschauungen nicht. Denn wenn auch im Mittelalter die Kunst um der Religion willen da war, so war sie doch, sobald sie zur Vollendung gelangt, immer nur durch sich selbst und um ihrer selbst willen da, weder Dienerin eines andern, als eines rein künstlerischen Interesses, noch der Hülfe und Unterstützung eines ausser ihr liegenden Geistesgebietes bedürftig. Eine griechische Statue hatte, um zu gefallen, keine interessante oder lehrreiche oder patriotische Sendung zu vollziehen. Es war eine Frau, ein Mann, nackt, stehend, ruhig; sie waren schön, sie lebten, das genügte. Die Skulptur producirte aus sich selbst heraus. Ebensowenig waren Holbein oder Rembrandt jemals vom Stoff, sondern immer nur vom Malerischen ausgegangen. Und auch Teniers hatte, als er seine betrunkenen Bauern malte, gewiss nicht an »die Nahrung für die Privattugend in Zimmern« gedacht. Das 19. Jahrhundert bezeichnete einen Rückschlag, indem man der Malerei drohend zurief, dass sie nicht um ihrer selbst willen da sei. Sie wurde, seitdem sie »Kunst für Alle« geworden war, zugleich das Mädchen für Alles, das gleichzeitig die Rolle der Gouvernante und der Gesellschafterin übernehmen musste. Der Begriff »L'Art pour l'Art« war abhanden gekommen. Der Staat verwendete sie zur Illustration und zum Lehrmittel. Das Publikum schätzte sie, insofern sie Gelegenheit gab, Erinnerungen an den mythologischen und Geschichtsunterricht, den

man genossen, an Novellen, die man gelesen, oder an komische Anekdoten, die in der Familie erzählt worden waren, aufleben zu lassen. Selbst für den Kritiker war das Bild in der Regel nur ein Stoff; es mochte roth oder grün, schlecht oder gut gemalt sein, er sprach über die »Ideen«, über die so leicht für Jedermann verständliche »Erfindung«. Sobald diese vermisst wurde und ein Maler versucht hatte, nur Maler zu sein, wurde die Kunst beschuldigt, ihre heilige Mission der Volkserziehung zu verkennen. »Wenn, hiess es, ein Gegenstand nicht behandelt ist, um eine Idee auszusprechen, so dringt das malerische Handwerk in die Kunst ein, und sie ist nur noch ein optischer Effekt, unter Umständen angenehm, aber doch nur ein optischer Effekt.« Wie wenn man eine Symphonie von Beethoven für zwecklos erklären wollte, da ihr das Libretto fehle.

Die Einflüsse dieser Anschauungen traten auf allen Gebieten gleichmässig hervor. Die Wandmalerei, die früher keine andere Aufgabe gehabt hatte, als festlich und feierlich zu stimmen, wurde zu einer trockenen Didaktik, die in lehrhaftem Ton ein paar Seiten gute Prosa erzählte. Die sogenannte Historienmalerei stellte sich die Aufgabe, zur Verbreitung geschichtlicher Kenntnisse beizutragen und wurde gleichfalls officiell sehr unterstützt, da sie den Patriotismus wachzuhalten geeignet schien. Die Nachfrage nach Genrebildern, die Anekdoten erzählten, war eine besonders lebhafte und wurde von zahlreichen an mehr oder weniger geistreichen Einfällen fruchtbaren Malern gedeckt, deren Werke, als Anekdoten zum Theil sehr niedlich, als Bilder in der Regel nur eine mässige Existenzberechtigung hatten. Selbst die Landschaft konnte lange Zeit nur dadurch sich Interesse verschaffen, dass sie durch Vorführung geographisch merkwürdiger Punkte auch ihrerseits als Bildungsmittel auftrat. Die Malerei war in der Mehrzahl ihrer Erzeugnisse ein grosses Bilderbuch, in dem historische Romane und Feuilletons in Farben mit illustrirter Geographie abwechseln mussten, da für den Reiz des eigentlich Malerischen, der Musik des Colorits, der Suggestion der Töne das Verständniss noch nicht geweckt war. Staat und Publikum verlangten in der Regel von ihr Dinge, die gar nicht ihres Amtes sind und die sie früher stolz zurückgewiesen hatte. So erklärt sich die auf den ersten Blick so auffällige Thatsache, dass im 19. Jahrhundert die grossen Künstler gewöhnlich nicht diejenigen waren, die die Bedürfnisse des Staates und der Menge deckten, sondern die ihre eigenen Wege gingen und dadurch mehr und mehr aufhörten, für den Staat verwendbar

und für das Publikum verständlich zu sein. Indem sie das Philosophiren den Philosophen, den Geschichtsunterricht den Lehrern, die Novellistik den Schriftstellern, das Witzemachen den Humoristen, die Kostümkunde dem Theatergarderobier überliessen und sich darauf beschränkten, wirkliche Gebilde der Malerei hinzustellen, echt malerische Gedanken, die nur in diesem besondern Wesen die Berechtigung für ihr Dasein tragen, verzichteten sie auf Popularität und offizielle Anerkennung, gaben dafür aber der Malerei, die im Beginne des Jahrhunderts ein Anhängsel literarisch-philosophischer Bildung gewesen war, die Selbständigkeit, die sie in den grossen Kunstperioden gehabt hatte, zurück. Erst von diesem Moment an, wo man die Kunst wieder als solche begriffen hatte — als ein Stück Natur interpretirt durch ein Künstlerauge — trat alles Literarische, Historische, Sentimentale, Geographische, alles was erzählte und Wortspiele machte und diese gerade gut genug colorirte, dass sie verstanden wurden, auf den zweiten Plan. Die Malerei lenkte wieder in die Bahnen ein, die sie bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, getragen von ihrer Ueberlieferung und ihren eigenen innern Antrieben, mit sicherem Instinkt wie nachtwandlerisch gegangen war.

Doch diese Eroberung des rein Malerischen war nur ein Theil des grossen Befreiungskampfes, den die Kunst im 19. Jahrhundert zu bestehen hatte. Handelte es sich hier darum, sie wieder in die Stellung einzusetzen, die sie in den grossen alten Kunstperioden gehabt hatte, damit sie *Kunst* werde, so war ein zweite Lebensfrage für sie, dass sie sich formell aus dem Banne dieser alten Kunstperioden befreie, damit sie die Kunst *des 19. Jahrhunderts* werde. Die Riesenaufgabe des Jahrhunderts war eine doppelte: die Kunst *überhaupt* zurückzuerobern, und dann: *neue Kunst zu machen.*

Drei Völker haben wir in ihrer Entwicklung bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts begleitet, die Engländer, Franzosen und Deutschen. Die Engländer nahmen von Anfang bis zum Schlusse des Jahrhunderts eine Sonderstellung ein. Sie waren von Principien geleitet, die in vollständigem Gegensatz standen zu denen, die David und Winckelmann durch ganz Europa verbreitet hatten. In der Technik Schüler der Vlaamen, der Holländer und Venezianer, dachten sie gar nicht daran, absolute Formen und ewige Typen in die Welt zu setzen und begeisterten sich lieber an der Natur als an den griechischen Statuen. In Allem, was sie machten, waren sie Söhne ihrer Zeit und ihres Landes und zeichneten sich durch grosse Aufrichtigkeit und Originalität aus.

Der Unterschied zwischen den Franzosen und Deutschen lag während der letzten Phase des Classicismus nur noch in dem Maass des technischen Könnens, das jedes der beiden Völker aus der Vergangenheit mit herübernahm, und dieser Unterschied war immerhin gross genug, um den Franzosen von Anfang an ein Uebergewicht zu sichern.

In Frankreich hatte nur die Kunstströmung einen anderen Lauf genommen, ohne dass die Qualität der Leistung dadurch geschädigt wurde. Die französische Kunst blieb trotz alles Classicismus eine disciplinirte, zünftige Kunst. Frankreich, das in äussern Verhältnissen stets ein fieberhaftes Bedürfniss nach Veränderung hat, ist in literarischer und künstlerischer Hinsicht stets überaus conservativ gewesen, hat Autoritäten anerkannt, eine Akademie unterhalten, Grenze und Maass über Alles geschätzt. Man hatte die Regierung gestürzt, die missliebigen Aristokraten getödtet, die Republik errichtet, das Christenthum abgeschafft, ehe man sich's einfallen liess, an den drei Einheiten im Drama zu rütteln. Voltaire, der vor keinem Ding zwischen Himmel und Erde Ehrfurcht hatte, respektirte die überlieferte Behandlungsweise der Alexandriner. Und David, der grosse Maler der Revolution, der die Bilder Bouchers aus dem Louvre herauswarf und dessen Schüler nach dem Hauptwerk Watteaus, der Pilgerfahrt nach Cythere, mit Brotkrumen zu schiessen pflegten, nahm doch als Erbtheil des Rococo dessen gewaltiges Können mit in die neue Zeit herüber. Die guten alten Traditionen der französischen Maltechnik wurden durch ihn und seine Schule wenig erschüttert. Die Akademie, von Quatremère als die »ewige Pflanzschule unheilbarer Vorurtheile« bezeichnet, ward zwar gestürzt, aber David wurde sofort das Haupt einer neuen. Einer Zeit, die politisch alle Kräfte entfesselte, entsprach eine mehr als je disciplinirte, in ein eisernes Korset eingeschnürte Kunst, eine Kunst, die auch später trotz mannigfacher Phasen technisch zu keiner Zeit die Fühlung mit den Errungenschaften der scheidenden Epochen verlor, sondern sich in ihren verschiedenen Richtungen aus einem Guss entwickelte, durch nichts von Aussen Hereingetragenes aus der Bahn gelenkt. Géricault, Delacroix, Courbet und Manet, soweit sie aus einander liegen, sind Glieder *einer* Entwicklungsreihe. Kunst kommt von Können. Diese Parole, die David in Ehren gehalten hatte, ist bis auf den heutigen Tag in der französischen Kunst herrschend geblieben, und vermöge dieses Könnens, das David von den alten Meistern übernahm und wie ein heiliges Besitzthum hütete, sind die Franzosen im 19. Jahrhundert technisch die grossen Lehrmeister aller

übrigen Nationen geworden. Bei ihnen lernten die andern Völker Grammatik und Syntax, hier erhielten sie neue Gesichtspunkte, das grosse Mysterium der Natur ging ihnen auf.

Diese günstigen Vorbedingungen fehlten in Deutschland. Der deutschen Malerei war es nicht beschieden, in der naiven Freude am technischen Erbtheil ihrer Vorfahren aufzuwachsen, sondern sie brach beim Eintritt in ihre neue Laufbahn mit ihrer Vorgängerin — der Kunst des 18. Jahrhunderts — so vollständig, dass sie sich nicht einmal mehr deren technische Ueberlieferungen aneignen mochte. Sie entwickelte sich nicht wie die französische aus einer festen Tradition heraus, sondern gründete sich auf den vollständigen Bruch mit der Vergangenheit. Sie entsprang aus der Negation der früheren Kunst, einer unbedingteren Negation, als je zuvor die Welt gesehen hatte. Sie begann mit einem Autodidakten, der sich nie den Freibrief des Handwerks erworben, der nie malen lernte. In Frankreich die von mächtigem Pathos beseelten Revolutionsbilder und ganz naturalistische, technisch meisterhafte Porträts, bei Carstens feingefühlte Umrisse, mangelhafte, recht allgemein gehaltene, mit der Feder, der Kreide oder dem Röthel entworfene Zeichnungen. Und wie Carstens dachten seine Nachfolger. Die Zeichnung, der Carton wurde die Domäne unserer Kunst. Hinter ihm verschanzten sich die Neudeutschen gegen die, wie sie meinten, süssliche Farbe und das schwammige Fleisch des Zopfthums. Ein halbes Jahrhundert lang hielten sie am reinen Contur, an der Linie wie an einem nationalen Banner fest. Sie beschränkten ihre Mittel auf das geringste Maass des Möglichen, auf eine Essenz der Form, auf die Grenze des Nichts, dachten lediglich als Zeichner und hielten ihre Aufgabe mit dem Umriss für gelöst, da sie der Meinung waren, dass der Kunstgehalt lediglich in der Composition liege und alles Weitere etwas Unwesentliches sei. Die Vorbedingung einer Sache ward für die Sache selbst gegeben und obendrein eine Vorbedingung, die in vielen Fällen nicht erfüllt war. Denn in ihrem hohen ideellen Streben vergassen sie sogar zeichnen zu lernen, wollten gleich Meister sein, ohne je gelernt zu haben. Eine gewisse poetische Begabung schien ausreichend, das Meisterstück bei der St. Lucasgilde abzulegen. Sie waren edle, reine, liebenswürdige Menschen, in ihren künstlerischen Versuchen sinnige, empfindsame, phantasiereiche Dilettanten. Aber »Man erlerne erst das Handwerk der Kunst, wisse bevor und dichte dann«, hielt der alte Gottfried Schadow diesen Künstlern, die »nichts mehr machen konnten«, entgegen.

Ein letzter Rest von Kunstsinn hatte sich in die Werkstätten der Handwerker gerettet und hielt den guten Ruf technischer Tüchtigkeit in einzelnen Zweigen der dekorativen Kunst aufrecht. Aber schliesslich verschwand er auch in Handwerkskreisen. Nie ist der Kunst eine furchtbarere Wunde geschlagen worden, eine Wunde, deren Spuren 50 Jahre lang kenntlich blieben, als durch diese von Carstens ausgegangene Bewegung, die Alles, was an technischen Ueberlieferungen und selbstverständlichen Gewohnheiten vorhanden war, vernichtete. Wir stehen vor der im gesammten Verlauf der Kunstgeschichte noch nie beobachteten Erscheinung, dass das grosse Können, das die Zeit bis dahin besessen hatte und das schlichte Dorfmaler bis tief ins 19. Jahrhundert fortpflanzten, unter den deutschen »Kunstmalern« wie mit einem Schlage vergessen war. Noch bis 1774 hatte Dietrich gelebt, der Allen Alles absah, und zehn Jahre später standen die Kunstjünger vor den Meisterwerken in den Dresdener, Münchener und Wiener Galerien ohnmächtig vor verschlossenen Räthseln. Zwischen den Rococomalern und den Malern von 1800 gab es keine Brücke, keinen Uebergang, kein Verständniss mehr. Alles war vergessen, die Ueberlieferung, die Geschicklichkeit, der Geschmack. Man behandelte Dietrich als Farbenklekser und hätte nicht einmal ein Kleid mehr so malen können wie jener. Die neue Zeit hatte vollständig Tabula rasa gemacht. Ein Wissen und eine Geschicklichkeit aber nur von einer Generation nicht mehr geübt, ist bis zum gänzlichen Neuerwerb verloren.

Ein Rundgang etwa durch die neue Pinakothek in München zeigt in ganz rührender Weise, welche Mühe es den armen Enterbten machte, das durch Carstens durchschnittene Band wieder zu knüpfen. Man beobachtet, wenn man von der alten zur neuen Pinakothek kommt, wie eine grosse coloristische Bewegung, die seit den Eycks die verschiedensten Phasen durchlaufen hatte, am Ende des vergangenen Jahrhunderts plötzlich ausklang und an ihrer Stelle ein vollkommenes Chaos ausbrach, aus dem man sich nur ängstlich tastend erhob. In vielen Bildern wirkt die Farbe so ausserordentlich unangenehm, dass das Gefühl der Unlust bei Menschen mit empfindlichen Nerven, die an die Betrachtung wahrhafter coloristischer Kunstwerke gewöhnt sind, sich bis zur Empfindung körperlichen Unbehagens steigert. Was haben wir in diesem Jahrhundert nicht alles für Colorismus hingenommen! Ist es doch nicht unwahrscheinlich, dass eine spätere Zeit selbst den Ruhm eines Makart kaum mehr verstehen wird.

Erst war das Auge, die Seele des Malers, von einer so tödtlichen Krankheit ergriffen, dass diese Mängel gar nicht zum Bewusstsein kamen. Man täuschte sich über die fehlende Grundlage, schwang sich tollkühn auf eine scheinbare Höhe, die ungestraft nur in mühevollen Etappen zu erklimmen ist, wollte in das kaum wiedergefundene ABC der Form die Unendlichkeit weltbewegender Ideen hineinlegen. Je transcendentaler der Stoff, um so summarischer die Ausführung. Aber das Schöne ist schwer, sagten die Griechen. Erst muss man in allen Sätteln gerecht sein, ehe man den Durchgänger Pegasus besteigen darf. Sonst bockt das Musenross, das damals lange nicht eingeritten genug, nicht solid und sicher genug gezäumt war. Darum, nachdem die Gedanken immer grossartiger, das Können nicht besser geworden, kam der Tag von Damaskus. Das Streben der »Idealisten« der 30er und 40er Jahre ging wie in Rauch auf. Der Periode, die sich stark genug und berufen fühlte, auf kürzestem Weg den Parnass zu stürmen, folgte die Ernüchterung. Man sah, dass die Technik erst von Neuem wieder zu erfinden sei und setzte sich vom Katheder bescheiden auf die Schulbank.

Diese Periode des Stammelns und technischen Ringens blieb den Franzosen erspart. Aber abgesehen davon lagen die Verhältnisse in Frankreich und Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts gleich. Die Engländer fanden eine Tradition vor, auf der sie weiter bauen, die Franzosen und Deutschen eine solche, von der sie sich zu befreien hatten.

Denn es braucht nicht betont zu werden, dass der Classicismus, so wie er zum Schlusse des 18. Jahrhunderts war, den Anforderungen einer neuen Zeit nicht mehr entsprechen konnte. Es war eine Unmöglichkeit, die Kunstinteressen von Völkern anderer Racen und anderer religiöser und sittlicher Anschauung mit blosser Nachahmung der Griechen abzuspeisen, so unmöglich es für den Menschen wäre, nicht in seiner eigenen Zeit zu leben und mit den Gedanken der Zeit zu denken. Je mehr die griechische Kunst in dem Geist, den Sitten, der Religion jenes Volkes wurzelte, um so weniger liess sie sich den Bedürfnissen anderer Völker anpassen. »Wir stehen gegen die neuere Kunst wie Julian gegen das Christenthum«, hat Goethe selbst einmal darüber gegen Meyer bemerkt.

Selbst auf dem Gebiete der Plastik, wo die Griechen noch am ehesten hätten Lehrmeister sein können, traten sehr bald die Unzulänglichkeiten des Classicismus hervor. Denn theilt man mit Gottfried Schadow die Aufgaben, die der moderne Bildhauer zu lösen hat,

in poetische und prosaische ein, so ist klar, dass der Classicismus höchstens den ersteren einigermassen zu entsprechen im Stande war, dagegen Aufgaben der Porträtplastik, wie sie nach den Befreiungskriegen gestellt wurden, nur mit sehr zweifelhaftem Erfolg löste. Die Denkmälerplastik verfiel durch ihn dem Fluch der Lächerlichkeit, da die zu porträtirenden Helden den classicistischen Principien entsprechend entweder in paradiesischer Nacktheit oder in römischer Toga paradiren mussten. Man verewigte sie dadurch, dass man ihnen ein Aussehen verlieh, das sie im Leben nie gehabt hatten und das sie für Jedermann unkenntlich machte. Selbst der alte Schadow, der Vertreter des gesunden Menschenverstandes, gerieth auf die lächerlichsten Irrwege, wenn er sich dazu verleiten liess, diesem höchsten Kunstideal seiner Zeit ein Zugeständniss zu machen. Zeugniss besonders der Entwurf zu dem unglücklichen Blücherdenkmal in Rostock, zu dem die Idee von keinem Geringeren als Goethe gegeben wurde. »In Harren und Krieg, in Sturz und Sieg, bewusst und gross, so riss er uns vom Feinde los«. Dieser Mann, der löwenmüthige Blücher, meinte der Dichter, sei nur durch den Kopf eines Löwen zu kennzeichnen, dessen Fell über die Schulter geschlagen auf der Brust des Helden ruhe, als Deutscher dadurch, dass man ihn nach antiker Anschauung — weil die Plastik vorzugsweise antike Kunst sei — als Nichtgriechen, als Barbaren charakterisire, was durch lange Beinkleider wie bei den alten Persern oder Galliern möglich sei. Der alte Marschall Vorwärts steht also in antikem Chiton mit Hosen da, auf der Brust eine riesige Löwenmaske, in der Rechten einen alten Galliersäbel. So liegt er auch im Sockelrelief, das den Tag bei Ligny verherrlicht, gestürzt unter seinem Pferde, neben ihm steht sein Adjutant Nostiz im Kostüm eines nackten geflügelten Jünglings, der in der einen Hand ein kurzes Ritterschwert, in der andern einen Römerschild mit der Inschrift »Germaniens Schutzgeist« hält; hinter diesem ein ungezäumtes Pferd.

Auf dem Gebiete der Malerei mussten sich selbstverständlich noch viel grössere Widersprüche ergeben, schon durch die einseitige Begrenzung des Stoffgebietes, wodurch Alles, was bisher den Beruf des Malers ausgemacht hatte, rücksichtslos über Bord geworfen ward.

Das Hauptergebniss der Kunstentwicklung vom 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war, wie sich ergeben hat, die immer mehr hervortretende Bedeutung der Landschaftsmalerei gewesen. Sie hatte allmählich eine so ungeahnte Mannigfaltigkeit bekommen, dass man

schon die merkwürdige Neugier zu ahnen glaubte, die die Maler des 19. Jahrhunderts bald dazu führen sollte, in der Darstellung der Landschaft die Lösung eines neuen Problems und gewissermassen die definitive Formel der zeitgenössischen Kunst zu suchen. Durch den Classicismus war sie plötzlich als eine Verirrung der Kunst gebrandmarkt. In Deutschland lehrte Lessing, dass die Landschaft, »weil sie keine Seele habe«, kein Gegenstand der Malerei sein könne, und Mengs meinte, so lange man überhaupt noch von der Wirkung einer Landschaft und von derartigen Nebensächlichkeiten spreche, müsse es mit der Kunst immer schlimmer und schlimmer werden. In Frankreich versetzten hauptsächlich die Schriften Valenciennes' der Landschaftsmalerei den Todesstoss.

Das Portät litt — von Ausnahmen abgesehen — nicht minder unter der Alles verallgemeinernden Stilistik des Classicismus. Eine Form ist — Winckelmann zu folgen — um so idealer, je mehr sie ein Gemeinsames ausdrückt; wer den »Typus« festzustellen d. h. darzustellen vermag, worin das ganze menschliche Geschlecht sich gleich sieht, erreicht demnach den Gipfel des Idealen und ist ein ausserordentliches Genie. Diese Principien, auf die Porträtmalerei übertragen, führten nothwendigerweise ins Absurde. Noch bis 1819 lebte in München jener biedere Johann Edlinger, der in der Herzogspitalgasse als schlichter Malermeister wohnte. Sein Atelier war eine grosse Stube. In der einen Ecke kochte Marianne, seine alte Köchin, die er geheiratet, das Sauerkraut auf dem Ofen, in der anderen empfing Edlinger seine vornehme Kundschaft. Und die Bildnisse, die in diesem bescheidenen Atelier entstanden, gehören neben denen Anton Graffs zu den feinsten vom Beginne des Jahrhunderts. Edlinger hat sich, wie Lipowsky in seinem bayerischen Künstlerlexikon hübsch von ihm sagt, »eine eigene sehr kräftige Manier gemacht, die den deutschen Mann ausspricht, der mit keckem Pinsel gerade auf die Natur losgehet, nicht schmeichelt sondern wahr bleibt«. Es ist kaum anzunehmen, dass ihm jemals englische Bildnisse bekannt geworden, und doch sind viele seiner Arbeiten im englischen Kunsthandel unter Reynolds' Namen verbreitet. Gleich diesem malte er, frei von jeder Manier, in schlichter kernhafter Art, was ihm sein scharfes Künstlerauge zeigte. Seine Pinselführung ist breit und flüssig, seine Modellirung weich und malerisch, seine Farbengebung oft von altmeisterlicher Saftigkeit und Tiefe, oft von einer zarthellgrauen oder zartrosarothen Tonscala, die an Gainsboroughsche

Farbensymphonien anklingt. Die Werke Josef Stielers, der bald darauf der hochgeschätzte Porträt- und Hofmaler Münchens war, halten keinen Vergleich mit Edlingers Schöpfungen aus. Plinius spricht einmal von der Kunst, »edle Männer noch edler zu bilden«. Bei Stieler sind sie »von den Schlacken des Irdischen« dermassen befreit, dass von ihnen selbst nichts übrig geblieben. Man malte auch die Porträts mit Weglassung der »Zufälligkeiten der realen Erscheinung«. Wie Goethe auf diese Weise in dem Bildniss der Pinakothek der »Typus« eines Mannes von allgemeiner Charakterlosigkeit geworden ist, so besteht die ganze Schönheitsgalerie aus einer Reihe akademischer Puppengesichter, die sich allein durch die Haarfarbe und die Art, wie die hohen Kämme gesteckt oder die gazellenartigen Hälse bewegt sind, von einander unterscheiden.

Die Schilderung des zeitgenössischen Lebens war selbstverständlich ausgeschlossen, da sie nach der Anschauung des Classicismus gleichbedeutend mit Trivialität und Hässlichkeit gewesen wäre. Das einzige Gebiet, auf dem sich die Malerei in Frankreich und Deutschland bewegte, war das der antiken Geschichte und Dichtung. Boecklin und Puvis, Max Klinger und Gustave Moreau verbürgen uns die Unverlierbarkeit dieser classicistischen Mitgift, sind Zeugniss dafür, dass das alte Griechenthum noch lebt und blüht unter uns. Sie sind moderne Menschen und zugleich Hellenen. In ihren Werken lebt ein Frühlingshauch aus Hellas' schönheitdurchglänzten Tagen, aber auch das warme Lebensblut der Gegenwart. Hier begegnen sich der Geist der neuen Zeit und der des Alterthums, nur haben sie sich ihre Zusammenkunft weitab von dem Wege gegeben, auf dem die antike und moderne Kunst im Zeitalter Winckelmanns einander suchten. Denn jene Classicisten dachten gar nicht daran, in ihren Werken eine neue und persönliche Auffassung der Antike zu geben, die alten Mythen mit moderner Zartheit zu durchdringen. Sie interessirten sich gar nicht für den Geist des Alterthums und dessen frischen Duft, sondern nur für seine abgezogene Hülle, für die den Alten abgesehene plastische Schönheit mit den Axiomen der Idealität, des Maasses, der Wellenlinie. Es gibt, lehrten sie, ein absolutes Schöne, das ausserhalb des Künstlers steht, eine ideale Vollendung, nach der Jeder streben muss und die er mehr oder weniger erreicht. Dieses Schöne ist als Maass auf alle Kunstwerke anzuwenden. Je mehr das Werk sich davon entfernt oder sich ihm nähert, um so hässlicher oder schöner ist es. Die griechische Schönheit war die Elle, womit Alles gemessen wurde, und alle Urtheile, die über menschliche Kunst gefällt wurden, resultirten mehr

oder weniger aus der äusserlichen Aehnlichkeit dieser Werke mit griechischen. Die Künstler jenes Landes haben das absolute Schöne gefunden, seitdem ist Alles gesagt, das Maass steht fest, es handelt sich nur darum nachzuahmen und die Griechen so gut es geht zu reproduciren. Es traten Leute auf, die bewiesen, dass schon die Künstler der Renaissance nur dadurch gross geworden wären, dass sie die Hellenen nachahmten. Seit mehr als 2000 Jahren bildete sich die Welt um, Culturen erhoben sich und sanken zusammen, Künstler wurden überall geboren, in den alten Reichsstädten Nürnberg und Augsburg, im nebligen feuchten Holland, im warmen sonnigen Italien und Spanien. Es galt nichts. Das absolute Schöne war da, unveränderlich, ewig, unbeugsam, unerbittlich, die Zeitalter überdauernd.

Schon durch dieses Axiom, dass die griechische Kunst die oberste Kunst sei und dass sie alle Generationen in ihrem Streben nach Wahrheit und Charakter, nach malerischer und plastischer Schönheit zu leiten habe, war demnach jedem Fortschritt eine unübersteigliche Schranke gesetzt. Von dem Moment an, wo man etwas nicht besser machen kann, ist die Zeit gekommen, es anders oder etwas anderes zu machen. Die Ilias und Odyssee sind Meisterwerke, aber jede Ilias post Homerum ist werthlos. Auch ist es leicht möglich, dass der Mensch nie dazu kommen wird, etwas in seiner Art Schöneres als die Venus von Milo zu schaffen. Aber dann ist das einzige Mittel, selbstständig zu bleiben, sich die Venus von Milo aus dem Kopf zu schlagen.

Die Reaktion gegen das harte Joch der antiken Plastik war unvermeidlich, nothwendig, eine Lebensfrage, und es vergingen in der That keine 20 Jahre, so machten die Romantiker diesem einseitigen Kunstideal ein Ende. Delacroix verhielt sich zu den Epigonen des Classicismus wie Cimabue zu dem erstarrten Byzantinerthum, das ihm voranging. Die Romantik zeigte, dass das zu erreichende Ideal uns nicht immer von einem Winkel der Erde vorgeschrieben werden kann, mit dem wir in Wahrheit nur noch archäologische Beziehungen haben. Sie hat — wenigstens in Frankreich — der Malerei das Leben, die Kühnheit zurückgegeben. Sie erweiterte das Stoffgebiet, indem sie zeigte, dass es ausser den Heroen und Göttern der Antike auch noch andere Helden in Geschichte, Religion und Dichtung gebe. Sie durchbrach die formellen Schranken, indem sie an die Stelle der rein conventionellen ausdruckslosen Schönheit des Gipskopfes wieder Köpfe von leidenschaftlichem Ausdruck setzte.

Und sie brach die Herrschaft des plastischen Ideals, indem sie der Farbe ihre alten Rechte zurückgab. Denn wenn sich Overbeck oder Cornelius als Coloristen auch zu Géricault und Delacroix verhalten wie Carstens zu David, so unterscheiden sie sich doch von ihrem Vorgänger dadurch, dass sie die farblose Zeichnung nicht mehr für das Ziel und den Gipfel des Stils hielten, sondern ihre Cartons illuminirten.

Nur in einem Punkt stimmten auch die Romantiker und selbst noch die Geschichtsmaler, die ihnen folgten, mit den Classicisten überein: in der Abwendung vom zeitgenössischen Leben. In jeder früheren Periode schöpfte die Kunst aus ihrer Zeit heraus — selbst wenn die Italiener des Quattrocento religiöse Bilder malten, gaben sie nur die naturgetreuen Porträts ihrer Zeitgenossen. Und unter den Händen der Holländer des 17., der Engländer und Franzosen des 18. Jahrhunderts hatte die Kunst immer mehr von den Erscheinungen des umgebenden Lebens Besitz ergriffen, war immer erdenwohler, immer weltfreudiger geworden. Der Classicismus, sollte man meinen, hätte diese auf die Eroberung der Welt gerichtete und dem ganzen Entwicklungsgang der menschlichen Cultur entsprechende Strömung nur für kurze Zeit unterbrechen können. Sonderbarerweise aber hielten auch die Romantiker, nachdem sie mit allen Lehren des Classicismus gebrochen, an dieser einen fest: dass das zeitgenössische Leben kein vollgültiger Gegenstand der Kunst sein könne. Jene hatten als wahre Kinder des 18. Jahrhunderts das Mittelalter und die Renaissance verachtet, diese erhoben schon aus Opposition gerade diese Perioden auf den Schild. Overbeck, Cornelius, Piloty, Feuerbach, Makart, Delacroix, Ingres, Delaroche, Couture, Gallait, selbst noch Menzel und Meissonier bis zu ihren Rococobildchen sind bei aller Verschiedenheit durch *ein* Band verknüpft: dass sie fast ausschliesslich aus der Vergangenheit ihre Stoffe holten und die umgebende Welt nicht sahen. Während die alten Meister bis zu dem Grade mit ihrer Umgebung verknüpft waren, dass sie selbst die geschichtliche Wahrscheinlichkeit opferten, wenn sie ihren religiösen Figuren die Züge und Kleider ihrer eigenen Zeitgenossen gaben, bemühten sich die Maler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ängstlich, Zeitgenossen aller Zeitalter, nur nicht des eigenen zu sein. Man glaubt, diese Weltentfremdung selbst in ihrem Aeussern zu bemerken. Dürer und Holbein, Rubens und Rembrandt, Watteau und Gainsborough trugen sich wie Jedermann und standen mitten im Getriebe ihrer Zeit. Mit dem Romantismus begann die

Trennung. Die Künstler gingen bald in vorsündfluthlichem Bart und langer Mähne, in Schlapphut und Sammetjoppe, bald mönchisch wie junge Asketen einher, führten bald ein Bohème-, bald ein Klosterleben und stellten sich so schon durch ihr Aeusseres in Gegensatz zu den »Philistern«.

Man wird zur Erklärung dieser merkwürdigen Weltentfremdung, durch die sich die Kunst des aufgehenden 19. Jahrhunderts von der aller früheren Perioden unterscheidet, in erster Linie auf den ganzen Geist der neuen Zeit hinzuweisen haben, der, wie es oft ausgesprochen wurde, derjenige historischer Forschung und kritischen Verständnisses der Vergangenheit war. Das 19. Jahrhundert bezeichnet in der neuern Geschichte eine ähnliche Periode, wie die alexandrinische Zeit oder die Zeit Kaiser Hadrian's in der alten. Wir überschauten zum ersten Mal die gesammte Entwicklung der Vergangenheit und mussten uns erst mit ihr auseinandersetzen — die Kunst nicht minder wie jedes andere Gebiet des Geisteslebens. War es doch nicht nur die Antike, deren betäubender Einfluss zu überwinden war. Nachdem erst die griechischen Statuen ihre Arme nach dem modernen Künstler ausgestreckt, zogen ihn bald darauf die neugegründeten Gemäldegalerien in ihren Bann. Sich an alten Bildern zu freuen, war bisher das Vorrecht der Fürsten und einiger aristokratischer Liebhaber gewesen. Die Staatsumwälzungen nach der Revolution machten die fürstlichen Kunstschätze auch dem Volke zugänglich; die Schlösser wurden entleert und bald besass jede grössere Stadt ein öffentliches Museum mit Meisterwerken aus allen Epochen. Photographien, Kupferstiche, Holzschnitte und andere Reproductionsarten schleuderten die Erzeugnisse der alten Kunst in die Welt.

Ein solcher in früheren Kunstperioden noch nie ermöglichter naher Verkehr mit den Alten war nun für eine neue Entwicklung der Kunst zwar in mancher Beziehung förderlich, in der Hauptsache aber hemmend. Förderlich, sofern sie dadurch in die Lage gesetzt wurde, sich die vollendete Formenwelt der grossen Epochen zur freien Verwendung anzueignen. Hemmend, sofern sich der Künstler mit einem Mal einer Welt von Schöpfungen so vollkommener Art gegenübergestellt sah, dass nur zu leicht die aufnehmende Fähigkeit die productive verdrängte. Die alten Meister malten ihre Bilder, wie Spinnen ihre Netze weben, indem sie, ungestört von fremden Einflüssen es als die einzige selbstverständliche Aufgabe des Künstlers betrachteten, im Kunstwerk den Natureindruck künstlerisch zu be-

wältigen. Die neuen standen staunend den edelsten, in Museen und Galerien angesammelten Schätzen der Malerei gegenüber und konnten deshalb von vornherein nicht naiv und unmittelbar productiv, nicht ursprünglich und schöpferisch gestimmt sein. Die genaue Kenntniss aller vorangegangenen Kunstepochen lastete auf ihnen. Gerade die Fülle bildender Eindrücke aus allen Zeiten und Zonen, die auf den Künstler einstürmten, konnte leicht in ihm die ganz falsche Ansicht erwecken, an der schon der Classicismus gescheitert war, dass man nur, indem man dasselbe und Alles gerade so wie die Alten mache, auf gleiche Höhe mit ihnen gelangen könne.

Dazu kam, dass eine eigene Wissenschaft entstand, die ihre ausschliessliche Aufgabe darin sah, die Kunst in diesem Abhängigkeitsverhältniss zu erhalten. Seither hat die *Kunstgeschichte* uns gelehrt, dass nicht diejenigen, die in alten Geleisen mechanisch weitergehen, sondern die Individualitäten, die Neues schaffen, die echten Künstler sind. Wer hinter den andern hergeht, geht nie an ihnen vorüber, hat stolz Michelangelo Buonarotti gesagt. Der Historiker von heute will daher nur der Protokollführer des künstlerischen Schaffens sein, der sich hineinarbeitet in die Individualitäten, im Nachfühlen und Verstehenkönnen der Kunstwerke seinen Beruf sucht. Er glaubt nicht an ewige Gesetze, sondern ist der Ansicht, dass jeder epochemachende Künstler mit seinem Werk ein neues Gesetz aufstellt. Er weiss, dass die Kunst ein ewig rollendes Rad ist, wandelbar wie die Menschen selbst, und dass dasselbe Naturgesetz, nach dem im Juli andere Blumen blühen als im Mai, auch jeder Kunstepoche ein anderes Gesicht gibt. Er sagt nicht: die Kunst soll, sondern wartet bescheiden ab, was die Kunst will. Er glaubt nicht an ein absolutes unbedingtes Kunstideal, sondern hegt in rein naturwissenschaftlicher Betrachtungsart die Ueberzeugung, dass jede Kunstweise eine zeitliche und räumliche Begrenzung, innerhalb derselben aber ihr volles Recht besitze. Das Individuelle eines Werkes ist für ihn dessen Schönheit. Schnappt die Vernunft auch einmal über und gebiert etwas Bizarres oder Tolles, so ist es immer noch weit interessanter als der Abklatsch eines noch so guten Schulreceptes.

Zu Beginn des Jahrhunderts waren die Anschauungen umgekehrt. Es war natürlich, dass die um die Mitte des 18. Jahrhunderts zuerst als Macht auftretende Wissenschaft der Aesthetik in der Freude, an den alten Meistern ein neues Forschungsgebiet gefunden zu haben, aus der Summe vorhandener Werke »ewige Gesetze« abstrahirte und vom modernen Künstler verlangte, dass er sich nach diesen Gesetzen

richte. Sie war sehr einverstanden, wenn er an irgend Etwas erinnerte, sei es Rafael oder Michelangelo, sehr ungehalten, wenn er von dem ästhetisch Sanctionirten abwich, und verfehlte dann nicht, mit dem Maasse der Vergangenheit sofort corrigirend oder züchtigend einzugreifen. Der Aesthetiker nahm keinen Anstand, von der modernen Kunst zu verlangen, dass sie beständig auf die alte sehen solle wie ein Kind nach dem Lehrer. Die Malerei hätte ein für allemal keine andere Aufgabe als die, nach den alten Musterwerken Kalligraphieübungen anzustellen, kein anderes Ziel, als die Nachbildung jener alten als kanonisch anerkannten Werke.

Auf diese Weise wurde gerade das, was sich aus Reminiscenzen aufbaute, an die erste Stelle gesetzt. Der höhere oder niedere Werth eines Werkes wurde abgewogen nach seiner grössern oder geringern Aehnlichkeit mit etwas schon Vorhandenem. Es sprangen die Gräber auf; Rafael, Buonarotti, die Hellenen, sie alle mussten ihre herrlichen Namen herleihen zum Vergleich mit ihren Imitatoren. Alles Neue wurde als Modesache, das Modernsein als künstlerisches Verbrechen geschmäht.

Neues, Modernes, ihr Herrn,
Soll von der Kunst man nicht fodern,
Denn was heute modern,
Morgen vielleicht wird es modern.

Zu diesen Einflüssen der Museen und der Aesthetik kam noch die ganze romantische Stimmung des Zeitalters, die den Künstler des aufgehenden 18. Jahrhunderts verhinderte, keck wie es seine Vorgänger gethan, ins umgebende Leben hineinzugreifen. Goya, Chardin und Chodowiecki unterscheiden sich von Delacroix, den Nazarenern und Düsseldorfern ebenso wie die Minna oder Kabale und Liebe von den Werken der Schlegel und Tieck, der Werther Gœthes von dem René Chateaubriands. Jene waren Optimisten, die sich in der Welt wohlfühlten oder als Stürmer und Dränger gegen ihre Schäden ankämpften. Im Beginne des Jahrhunderts war auf die Ahnung, den begeisterten Kampf die Enttäuschung und der Pessimismus gefolgt.

In *Frankreich* hatten die Umwälzungen der Revolution — vorläufig — zu nichts geführt. All' jene schönen Träume von Freiheit und Gleichheit waren in einer Sündfluth von Blut und Schrecken fortgeschwemmt. Der Kampf für das Menschenrecht des Individuums war in die brutalste Weltdespotie umgeschlagen. *Deutschland* hatte auf den Blutgefilden der napoleonischen Kriege von einem

grossen geeinten Vaterland geträumt. Es blieb ein Traum, und die umgebende Wirklichkeit war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts keineswegs dazu angethan, dass man sie auch noch abgemalt zu sehen wünschte. In diesem Jahrhundert gährender Bewegung, wo der sausende Webstuhl der Zeit von Dampfkraft und Elektricität getrieben ward, war Deutschland zunächst das Land der finstersten Reaktion. Unmittelbar nach den Freiheitskriegen kamen die Tage, wo verboten wurde, Fichte's »Reden an die deutsche Nation« neu zu drucken, wo die Regierungen in allen patriotischen Wallungen demagogische Umtriebe witterten, einen allgemeinen Geisterbann über ganz Deutschland verhängten und die Gefängnisse sich mit den Mitgliedern »verbrecherischer Geheimbünde« füllten. Die geistige Elite vertiefte sich in die fernliegendsten ideologischen Speculationen, nur um möglichst die Wirklichkeit zu vergessen. »Ein Irren- und Schurkenhaus« nannte Ludwig Feuerbach die deutsche Welt, in der er es nur in unausgesetzter geistiger Thätigkeit aushalten könne. Eine stehende Figur in den ersten Bänden der »Fliegenden Blätter« ist der Deutsche Michel, bald wie er im Lotoskelche denkt und träumt, wie er als Schriftsteller unter einem Galgen schreibt, mit dem Strick um den Hals, hinter ihm ein Henker in Uniform, oder wie er um seine Mutter Germania weint, die durch allerlei Medicinen, Hoffmannstropfen, Dombaupulver u. dgl. ganz heruntergekommen ist. In diesem Jammer der Gegenwart erschien die »gute alte Zeit« so schön. Man »flüchtet aus des Lebens engen Schranken in der Ideale Reich«. Die Romantiker auf dem Throne, Friedrich Wilhelm IV. und Ludwig I., hiessen auf ihr Machtwort romanische Burgen wieder erstehen und gothische Dome gen Himmel ragen. Zu den Kyffhäuser- und Wartburgfesten passte diese rückwärtsschauende Kunst. Die Maler wollten in ihren Sehnsuchtsträumen die Gegenwart vergessen und liessen deshalb den Blick zurückschweifen in die Vergangenheit. Hier glaubten sie die Kunst wie in ein Asyl retten zu können, wohin der Wellenschlag der Alltäglichkeit nicht drang. Das Leben erschien dort grösser, tiefer, würdiger, als ein gewaltiges Schauspiel. In der schwungvollen Erhebung über das umgebende Dasein glaubten sie das ausschliessliche Heil zu erkennen. »Zwiespalt zwischen Kunst und Leben, sagt Herder, ist der Charakter unseres ganzen Zeitalters, und nur die Weltgeschichte kann diesen Widerspruch aufheben«. — »Aus Verzweiflung, die empirische Natur, womit er umgeben ist, nicht auf eine ästhetische reduciren zu können, verlässt der neuere Künstler

von lebhafter Phantasie sie lieber ganz und sucht bei der Imagination Hülfe gegen die Empirie, gegen die Wirklichkeit«, hat Schiller einmal geschrieben.

»Aus Verzweiflung, die empirische Natur, nicht auf eine ästhetische reduciren zu können« — damit ist zugleich ein weiterer Punkt angegeben, der die Kunst von der Behandlung zeitgenössischer Stoffe fernhielt: etwas rein Aeusserliches und anscheinend Unwesentliches, das aber doch von ungemeiner Tragweite wurde: die Kostümfrage. Sie steht an der Schwelle der modernen Plastik und zieht sich durch die Geschichte der modernen Malerei hindurch. Leben und Kunst waren seit den Tagen des Classicismus Gegensätze geworden. Während man im Leben ein modernes Kostüm hatte und daran Geschmack fand, galt es in der Kunst für geschmacklos; und während das antike Kostüm im Leben für unanständig gehalten wurde, galt es als allein geschmackvoll in der Kunst. Noch durch Rauch's ganze Thätigkeit ging die Klage über die »Pantalons« und die Sehnsucht »nach etwas nackten Beinen und Schultern«. Friedrich Wilhelm III. musste für die beiden Standbilder der Generale Bülow und Scharnhorst eine besondere Cabinetsordre erlassen: »Zur Kleidung des Standbildes bestimme Ich die Uniform.« Rauch hatte dann nichts Eiligeres zu thun, als mit seiner Manteldraperie, einem Ersatz und Lückenbüsser für die Toga, die befohlene Uniform nach Möglichkeit zu verdecken, jenem Mantel, der seitdem für so lange Zeit das unumgänglich nothwendige Versatzstück der Denkmalplastik blieb. Die Geschichte seines Hauptwerkes, des Denkmals Friedrichs des Grossen, bezeichnete einen unausgesetzten Kampf zwischen der »römischen Tracht«, die Rauch wollte, und der geschichtlichen mit dem Dreispitz, die der König befahl. Ja — was erlaubt schien bei Heerführern, selbst bei Gelehrten, wurde verpönt bei Dichtern. Die Poesie galt ihm in dem Maasse für die absolut ideale Kunst, dass die Darstellung ihres Priesters, des Dichters, in keinem Punkt an die Wirklichkeit erinnern dürfte. Er war deshalb nicht zu bestimmen, Gœthe für das Standbild in Frankfurt anders als in Toga darzustellen, und noch 30 Jahre später scheiterte der Auftrag auf das Doppelstandbild Schiller's und Gœthe's in Weimar an seiner Weigerung, ihnen das Zeitkostüm anzuziehen. Er übersandte einen Denkmalentwurf in antiker Gewandung und hielt daran fest, es sei nicht möglich, »diese beiden Gestalten anders als in diesem Sansculottkostüm darzustellen«.

Die Malerei glaubte ähnlichen Schwierigkeiten zu begegnen.

Wie für die Classicisten das Kostüm und die Mode Hindernisse gewesen waren, um zur *plastischen Schönheit,* zum *Ideal,* zum *Absoluten* zu gelangen, so nahmen die Romantiker an der schwarzen Farbe der Kleidung Anstoss. Unsere Epoche ist absolut unmalerisch; unsere schwarzen Kleider sind entsetzlich, ebenso entsetzlich unsere schwarzen Hüte. Ein Maler soll doch vor Allem Colorist sein. Mit blauen, grünen, gelben und rothen Farben lässt sich ein Bild machen, aber doch nicht mit schwarzen. Was soll ein Maler mit einer Epoche anfangen, wo die ganze Welt schwarz gekleidet und mit ganz unorganischen hässlichen Gewandstücken behängt ist? Eine ihrer Kraft bewusste Kunst, van Dyck würde gewiss auch damit etwas anzufangen gewusst haben. Jede Epoche der Geschichte hat eine Umwandlung des Kostüms erlebt, immer waren diese Veränderungen in Uebereinstimmung mit den Sitten und dem Geist der Zeit, und vom 14. bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts hatten die grossen Künstler deutlich genug gezeigt, dass dieser Wechsel der Kostüme, mochten sie vernünftig oder barock sein, nie hindert, Meisterwerke zu schaffen. Die halbgelben — halbgrünen oder halbrothen — halbblauen Mäntel und Tricots des 15. Jahrhunderts, die grossen Halskrausen zur Zeit Franz I., die glockenförmigen Krinolinen des 17. Jahrhunderts, die Perücken zur gleichen Zeit, die grossen Schnürleiber — alles Dinge, die der Künstler mit noch grösserer Berechtigung für lächerlich hätte erklären können — waren damals nie ein Abhaltungsgrund für ihn, seine Zeitgenossen so darzustellen wie sie waren. Als Velazquez seine kleinen Infantinnen in jenen breiten Krinolinen und langen Röcken malte, die sie so ungraziös wie möglich machten, dachte er nicht daran als Kleiderkünstler aufzutreten und eine hübschere Form der Mode zu ersinnen, sondern er sah seine Aufgabe nur darin, das Charakteristische der Erscheinung zu erfassen und zum Kunstwerk zu gestalten. Die Porträts Broncinos verdanken zum Theil gerade ihrem schwarzen Kostüm ihre Vornehmheit. Ebensowenig haben Jan Steen, Ostade, Brouwer, Frans Hals, Terborg bei der Behandlung des Kostüms an ästhetische Probleme gedacht, sondern es einfach so gemalt, wie es war: schwarz. Dass man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts lieber die absonderlichsten Moden der Vergangenheit nachbildete, statt naiv die des 19. wiederzugeben, hing nur damit zusammen, dass eine Uebergangszeit, die nach längerer Farbenaskese wieder malen wollte, die neu erworbenen Kunstgriffe

der Palette zunächst nur an den bunten Kostümen der Vergangenheit erproben zu können glaubte, die reichen Gewänder, die lebhaften Töne der venezianischen Welt als technisches Experimentirungsfeld nöthig zu haben meinte. Aber auch das war ein Grund und der Hauptgrund vielleicht, dass es nur mit diesen Elementen möglich war, »Historienbilder« zu schaffen, das heisst Werke, die nach den ästhetischen Anschauungen der Zeit der ersten Classe der Malerei angehörten.

Heute kennt man diese Stufenleiter nicht. Man theilt die Maler nur in zwei Classen, in gute und schlechte, und lässt für die Bestimmung der Grössenverhältnisse eines Bildes nur die eine Frage massgebend sein: ob die Qualitäten des Künstlers zur Belebung des Raumes ausreichten. Wir sagen nicht mehr: diese Gattung muss lebensgross, jene darf nur in der Verkleinerung behandelt werden. Verfehlt hat ein Maler den richtigen Massstab nur dann, wenn er den gewählten nicht vollgenügend zu bewältigen vermochte. Man ist auch bezüglich des Inhaltes der Bilder dahin übereingekommen, dass es sich nur darum handelt, ein Kunstwerk zu machen. Bei gleichem Verdienst der Ausführung wird dann gewiss die Kunst, die die Nachtwache Rembrandts geschaffen, höher gestellt werden, als ein Küchenstück Peter Calfs, während kein Zweifel darüber ist, dass keine grosse mythologische Leinwand Gerard de Lairesses einen einzigen betrunkenen Bauer Adrian Brouwers aufwiegt, oder dass Millets Mann mit der Hacke mehr Grösse hat, als ein Christus von Overbeck. Die Aesthetik von damals aber hatte auch hierfür andere Rangunterschiede festgestellt. Es hat zu jeder Zeit Steckenpferde gegeben, auf denen sich ganze Zeitalter tummelten. In der Renaissance war es der Streit über den Vorzug der Malerei oder der Plastik. Er wurde im 17. Jahrhundert abgelöst durch die Frage, wer den Vorzug verdiene, die Antiken oder die Modernen. Und auf diese Preisaufgabe folgte der bekannte Streit der Aesthetiker des 18. Jahrhunderts über die Rangunterschiede der einzelnen Kunstgattungen, der bei der Aufnahme Watteaus in die französische Akademie zum ersten Mal hell aufloderte und sich dann bis tief in's 19. Jahrhundert herüberschleppte. In den Aufnahmestatuten der Akademien war festgesetzt, dass nur, wer ein »Historienbild« vorstelle, in die erste Classe der Maler, der Geschichtsmaler aufgenommen werden, wer ein Bild aus seiner Zeit eingereicht hätte, dagegen nur seine Aufnahme als Genremaler beanspruchen könne; ja man gab die unverbrüchliche Regel, dass nur todte Menschen einen lebensgrossen, lebende nur unterlebensgrossen

Massstab vertrügen — ganz mit demselben Recht, wie wenn man hätte befehlen wollen, dass nur ein historisches Drama einen ganzen Theaterabend füllen dürfe. Wer also in einer Ausstellung mit einem grossen Bild vertreten sein wollte, musste nothwendig seinen Stoff der Vergangenheit entnehmen.

All das liess in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts die französischen und deutschen Künstler schwer zur Behandlung der umgebenden Wirklichkeit kommen. Einer Uebergangszeit, die überall neue Keime ansetzte, aber doch auch noch ganz unter dem Druck des Alten stand, entsprach eine Kunst, die aus alten Stoffen und in alter Anschauung neue Bilder anfertigte. Es musste uns erst wieder erdenwohl geworden, der Durst nach den verflossenen Jahrhunderten erst gestillt, das beschämende Bewusstsein des Epigonenthums genommen und die Macht der ästhetischen Vorurtheile überwunden sein, bevor die Eroberung des Modernen beginnen konnte.

Aber dieser Schritt musste geschehen: der Realismus musste den Romantismus ebenso überwinden, wie dieser vorher den Classicismus überwunden hatte. Die Kunst konnte auf dem einseitigen Standpunkt, ausschliesslich Stoffe der Vergangenheit zu behandeln, auf die Dauer nicht beharren. Erst wenn sie, wie das in jeder frühern Epoche gewesen, der »Spiegel und die abgekürzte Chronik« ihrer eigenen Zeit geworden war, konnte sie den Anspruch erheben, wirklich die Kunst des 19. Jahrhunderts zu sein. Historien malt nur, wer die Welt wiedergibt, die er unter den Augen hat. Man ist immer in erster Linie Maler seiner Zeitgenossen, Historienmaler nur für die Zukunft, und auch dann nur unter der Bedingung, dass man treu die Menschen und Dinge seiner Umgebung geschildert hat. Die Archaeologen wüssten nicht, wie Sophokles aussah und welche Rüstung Alexander der Grosse trug, wenn die alten Griechen nur Aegypter und Assyrer dargestellt hätten. Es gibt den religiösen Bildern des Quattrocento einen eigenen Reiz, dass man aus ihnen das Italien jener Tage kennen lernt, den Bildern Ostades und Terborgs gewiss einen Theil ihrer unvergänglichen Frische, dass in ihnen das Holland des 17. Jahrhunderts sich bewegt. Nur die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts lebt in keiner künstlerischen Verklärung fort, und wenn im nächsten Jahrhundert Jemand ein kulturgeschichtliches Bilderbuch des 19. herausgeben wollte, würde es ihm Mühe machen, das geeignete Material zu finden.

Doch noch mehr als dieses kulturgeschichtliche ist das rein künstlerische Moment von Wichtigkeit. Als Idealismus wurde von

den Aesthetikern die Kunst des beginnenden Jahrhunderts gepriesen. In Wahrheit aber hatte dieser Idealismus mit demjenigen früherer Zeiten nicht einmal die allernothwendigste Grundlage gemein. Sowohl der des italienischen Cinquecento als der des Phidias — wenn man einmal dieses Schlagwort gelten lassen will — hatten sich erst auf einem vorausgegangenen Realismus aufgebaut. Die Kunst des 19. Jahrhunderts aber hatte gleich mit einem Verfallzeitidealismus begonnen, der sich darauf beschränkte, seine Elemente eklektisch aus jener wahren, lebensvollen Kunst der Vergangenheit zusammenzusuchen und der deshalb schon greisenhaft war, als er geboren wurde. Zu einem wahren, selbstständigen Idealismus konnte sie — wie jene ältern Perioden — nur dadurch gelangen, dass sie am umgebenden Leben mit eigenen Augen sehen lernte. In dieses Stadium aber war die Historienmalerei Delaroches und Pilotys, die von den Aesthetikern als Realidealismus definirt wurde, noch ebensowenig als der vorausgegangene »reine Idealismus« getreten. Leonardo fordert in seinen Vorschriften über Gemälde grösstmögliche Mannigfaltigkeit der Physiognomien. Er schilt die Maler, die sich dem Zug nach einem »Typus« überlassen, deren Gesichter daher sämmtlich Schwestern scheinen. Diese Egmont, Columbus, Milton und Cromwell, die damals in Frankreich und Deutschland gemalt wurden, aber waren sämmtlich Brüder. Sie starben noch immer mit den hochgezogenen Augenbrauen der Niobe. Man findet in den alten kleinen Kupferstichporträts, die als Vorlage dienten, mehr Leben, als in der colorirten Vergrösserung. Todte Helden konnten der modernen Kunst nicht dazu verhelfen, sich von dem Banne der grossen Alten zu befreien. Um die Vergangenheit zu malen, ist man immer genöthigt, die Werke der Meister zu studiren, die Zeitgenossen der darzustellenden Ereignisse waren. Auch diese Historienmaler haben demgemäss ihre Anschauung weit mehr an alten Gemälden als an der Natur gebildet. Der wahre Beobachtungsgeist, der sich nur auf lebende Wesen, nicht auf abgeschiedene Geister der Vergangenheit erstrecken kann, war für die Malerei noch nicht vorhanden. Sollte eine neue Renaissance, eine originale Kunst des 19. Jahrhunderts entstehen, so war die Grundbedingung, dass man anfing, die Natur und den Menschen zu studiren, wie die Gegenwart ihn zeigte. Nur dieses Studium konnte die moderne Malerei aus der unselbständigen Nachahmung der Alten herausführen, nur die schlichte Reproduktion des Lebens sie befähigen, lebendige Werke zu schaffen, nur die realistische

Einkehr beim Menschen von heute sie später auch zu einem selbstständigen Idealismus führen.

Es lässt sich daher schon in der Geschichte der Geschichtsmalerei verfolgen, wie sie auf ihrem Rundgang durch die Vergangenheit in gesundem Instinkt immer mehr der Wirklichkeit und Gegenwart sich näherte. In der ersten Periode, als deren Hauptvertreter in Frankreich Chenavard, in Deutschland Cornelius und Kaulbach dastehen, war der historische Vorgang nur Substrat für die geschichtsphilosophischen Gedanken des Malers, weshalb man auf die naturgetreue Wiedergabe der Gestalten principiell wenig Gewicht legte. Die zweite Periode, für die Delaroche, Gallait und Piloty typisch sind, ging, des geistreichen Inhalts müde, aus der abstracten Ideenwelt zur möglichst wahrheitlichen Darstellung des geschichtlichen Vorgangs über und näherte sich auf diese Weise, wenn der Stoff auch noch der Vergangenheit angehörte, doch ein wenig mehr dem Studium einer controlirbaren Wirklichkeit. Noch bevorzugten diese Maler in ihren Werken das Künstliche, das theatralische Arrangement, die Formen von rundlicher Schönheit, die Attituden und affectirten Gesten. Aber je mehr man zur Gegenwart aufrückte, fiel auch dieses weg. Als das Historienbild mit Menzel und Meissonier beim 18. Jahrhundert ankam, beging es nicht mehr den Fehler, auf Stelzen zu gehen. Ihre Werke zeigten wahre Menschen, die sich von denen der Gegenwart nur noch durch das für ein paar Stunden angezogene Kostüm unterschieden, und bildeten so den Uebergang von der edlen aber unselbständigen, zu der familiären aber selbständigen Kunst, die die zweite Hälfte des Jahrhunderts beherrschte.

Die Anfänge dieser neuen Kunst sind schlichte, durch den Holzschnitt oder die Lithographie reproducirte Zeichnungen und in den Witzblättern der verschiedenen Nationen zerstreut. Die grossen Zeichner und Carrikaturisten vom Beginne des Jahrhunderts waren es, welche die moderne Malerei in dieses neue Bett lenkten. Ihr Beruf führte sie zur directen Beobachtung des Lebens und gab ihnen zu einer Zeit, wo sonst noch allenthalben die akademische Physiognomik herrschte, das Geschick, mit Leichtigkeit den Ausdruck für die empfangenen Eindrücke zu finden. Er nöthigte sie, Gegenstände zur Darstellung zu bringen, denen sie sich sonst nicht zugewandt haben würden, leitete sie an, in Lebenssphären, die ihnen sonst abstossend gewesen wären, Schönheiten zu entdecken. Indem sie als die ersten darangingen, das moderne Leben ernst und sachlich in den Kreis

der Kunst hereinzuziehen, haben sie dem Kulturhistoriker das hinterlassen, was die Maler zu überliefern verschmähten: ein nahezu vollständiges Bilderbuch des Lebens und der Sitten jener Zeit. Indem sie als die ersten das Auge daran gewöhnten, moderne Menschen in modernem Kostüm zeichnerisch dargestellt zu sehen, verhalfen sie auch den Malern dazu, die ästhetischen Vorurtheile, in denen sie bis dahin befangen waren, abzulegen.

Man kann nicht, dachten sie, zugleich zwei Perioden der Geschichte angehören. Jede Epoche der Menschheit hat das Recht, ihre Sitten, ihren Geist, ihre Industrie, ihre Philosophie, ihre Kunst zu haben. Wir ähneln in nichts mehr weder den Griechen und Römern, noch den Italienern der Renaissance, eine ganze Welt liegt zwischen ihnen und uns. Schauen wir also zu, was wir selbst sind, statt immer nur mit den Schatten der Vergangenheit zu verkehren. Die Vergangenheit malen heisst schliesslich nur Altes — und zwar nicht besser — wiederholen. Denn es kann kein Zweifel sein, dass die van Eyck und ihre Nachfolger des 17. Jahrhunderts, die nach den wirklichen Menschen der zu schildernden Zeit arbeiteten, eine exaktere Physiognomie jener Epochen hinterlassen haben, als die Maler der Gegenwart auf reconstructivem Wege geben können. Und nicht eines absoluten Schönheitsprincips halber haben jene Alten diese buntfarbigen Kostüme verewigt, sondern nur deshalb, weil es die Kostüme ihrer Zeitgenossen waren; es heisst daher nur ihrem Vorbild folgen, wenn die Maler des 19. Jahrhunderts auch ihre Zeitgenossen malen. Blicken wir um uns in die lebende Welt, in die Gesellschaft, die Familie, und schildern wir das Leben, das wir leben, wie es die Quattrocentisten, die Holländer und Rococomaler ebenfalls thaten.

Das Verdienst, die ersten strauchelnden Schritte auf diesem neuen Wege gethan zu haben, gebührt jenen bescheidenen Kleinmeistern, die zur Zeit ihres Wirkens als „Genremaler“ neben den Grossmalern nur eine so untergeordnete Rolle spielten. Von künstlerischem Standpunkt ist es auch heute schwer, ihnen gerecht zu werden. Die meisten unter ihnen sind coloristisch dürftig und scheinen sich das Wort gegeben zu haben, möglichst wenig den Farbenhändler in Nahrung zu setzen. Ihre Bilder sind glatt und geleckt, subtil detaillirend, von treu fleissiger, aber uninteressanter Malweise. Doch da sie zum ersten Mal wieder das Vorbild draussen in der Natur, in keiner Kunst vor ihnen suchten und auf diese Weise als die ersten den Versuch machten, die moderne Kunst von dem

unselbständigen Nachbeten alter Formen loszureissen, haben sie sich bei allen ihren Mängeln ihren Platz als brave nützliche Arbeiter in der Kunstgeschichte erworben.

Farbe und Schönheit waren die beiden Haupteigenschaften, die am Menschen des 19. Jahrhunderts vermisst wurden. Italien und der Orient, das war eine alte Welt inmitten der neuen. Hier glaubte man beides anzutreffen, was dem civilisirten Europäer verloren gegangen. So sind es daher zunächst ausschliesslich italienische und orientalische Stoffe, die von diesen Malern behandelt wurden. Den Menschen der Heimath suchte man da, wo die gute alte Zeit noch in die neue hereinragte oder wo man an der Kleidung keinen Anstoss nahm. Die einzigen malerischen Kostümstücke, die die Zeit angeblich bewahrt hatte, waren die Bauernjacke und die militärische Uniform. Wie es die Uniform war, an der die Plastik das moderne Kostüm behandeln lernte, so war es daher auch das Soldatenbild, das zuerst in der Malerei Aufnahme fand. Das Bauernbild folgte, doch zeigte sich hierbei sofort, wie sehr die ästhetischen Theorien und der noch ungenügend entwickelte Sinn des Publikums für das rein Malerische zunächst ein naives Verhältniss des Künstlers zur Natur erschwerten. Wenn in den holländischen Bildern des 17. Jahrhunderts die ganze Gesellschaft jener Zeit in greifbarer Realität fortlebt, so liegt das daran, dass die Maler schlicht und einfach malten, was sie um sich sahen, ohne sich an Idealismus oder an irgendwelche einer frühern Kunst entnommene Compositionsgesetze zu kehren. Indem sie in ihrer ganzen Aufrichtigkeit malten, was sie interessirte, hat Jeder etwas anderes gesehen, und so sind die Bilder sowohl Zeugnisse für das Geistesleben ihrer Maler, als culturgeschichtliche Dokumente für das damalige Holland. Die Genrebilder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber haben weder diesen individuellen Reiz, noch diese urkundliche Bedeutung.

Die »beauté suprème«, das »corriger la nature« der Historienmalerei übten auch auf das Genre ihren beengenden Einfluss. Die Menschen empfanden sich als wandelnde Ironien, nicht nur, wenn sie ihr spiessbürgerliches Dasein mit dem grossen reichfluthenden Leben der Vergangenheit, sondern auch wenn sie ihr bescheidenes Aeussere mit dem des Apoll von Belvedere verglichen, und diese Lehre von der Schönheit, die doch nun einmal der moderne Mensch nicht mehr hatte, musste den Maler, der trotzdem solche Bilder malte, zu zweierlei Auffassungen führen: entweder die Figuren, in-

dem er sie humoristisch behandelte (Schrœdter, Biard u. A.), in einen bewussten Gegensatz zur »Schönheit« zu stellen, oder aber sie durch Verschönerung (Meyerheim, Tidemand u. A.) in das Reich der Kunst zu erheben. Sie erhielten entweder einen Stich in die Carrikatur oder einen Stich in's Ideale.

Die jüngere Generation der Genremaler (Knaus, Vautier u. A.) nahm ihren Beruf ernster. Indem sie immer mehr auf dem Lande unter den Bauern heimisch wurden, lernten sie allmählich an ihnen charakteristische Eigenschaften sehen, die jenen Aeltern noch nicht zur Kenntniss gekommen waren. Sie beobachteten verwundert die Wirklichkeit, entdeckten ihre Reize, belauschten ihr Geheimniss, versuchten und lernten sie nachbilden. Sie fertigten auf dem Lande sehr hübsche, lebendige Studien an: der nach einem hübschen Bauernmädchen, der nach einem dicken Geistlichen, der nach einem runzlichen alten Mann, der nach einem Zecher oder einem Wilderer. Aber — sobald sie in die Stadt zurückgekehrt waren, verarbeiteten sie, durch die Concurrenz mit der Historienmalerei gezwungen, diese wahren Studien zu unwahren Bildern.

In einer Zeit, wo so viele figurenreiche Theatertableaus in den Ausstellungen hingen, konnte der Ehrgeiz des Genremalers sich nicht bei der Skizze und dem Kleinbild begnügen, um so weniger, als auch das Publikum damit nichts hätte anfangen können. Dem Orientmaler gestattete es, mit lediglich malerischen Mitteln zu wirken, da sich aus dessen Bildern, auch wenn sie kein Geschichtchen erzählten, doch einige ethnographische Belehrung entnehmen liess. Aber Bauern konnte man sich leicht in natura ansehen, und die Bauernmaler mussten sich daher, um Beachtung zu finden, nothwendig in etwas Grösserem, in novellistisch erdachten Geschichten zeigen. Solche figurenreiche episodenhafte Scenen mit einem Blick zu überschauen, vermochten sie nun noch nicht, da ihre Beobachtung, ungewohnt der Wirklichkeit und verwirrt durch deren Fülle, sich vorläufig erst an die Theile heranwagte, dem Ganzen und seinem Zusammenhang noch nicht gewachsen war. Sie setzten sich also hin, trugen im Atelier das Beobachtete zusammen, fügten eins an das andere, vereinigten es, und zwar nach den Compositionsregeln, die sie auf der Akademie gelernt hatten: Sie fügten die realistischen Einzelheiten, die sie draussen auf dem Land so liebevoll zusammengetragen, zu Haus in die hergebrachte Schablone und verliehen auf diese Weise auch *ihren* Werken das Aussehen des theatermässig gestellten lebenden Bildes.

Was die Holländer gaben, war eine gesund malerisch angeschaute Natur, ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, gesehen durch ein Temperament. Es waltete in ihren Werken stets einheitliches, von der Künstlerseele aus das Ganze durchdringendes und gestaltendes Leben. Den modernen Genrebildern fehlte diese Einheitlichkeit und musste ihnen fehlen. Denn wer seine Bilder dadurch erzeugt, dass er hier und dort gemachte Figurenstudien auf einer mehr oder weniger willkürlich dazu gewählten Hintergrundsstudie mosaikartig zusammenstellt und das Ganze im Sinne eines alten Meisters coloristisch zusammenstimmt, kann nicht dazu kommen, diese Einzelelemente zu einem frischen organischen Ganzen zu vereinen. Wie geschickt und geduldig er auch sei, er verbindet nur die Elemente eines malerischen Werkes, schafft aber kein gesund gesehenes, lebendiges Kunstwerk.

Der nächste Schritt musste dahin gehen, in den Schacht der Einfachheit einzutauchen: nicht mehr Episoden zu erfinden und nach feststehenden Schönheitsregeln zu figurenreichen Bildern zu arrangiren, sondern Geschehenes schlicht darzustellen. Nur eine solche bedingungslose Hingabe an die Wirklichkeit, ein solches Abschreiben einfacher Naturausschnitte konnte die Grundlage des neuen Gebäudes werden. Sie geschaffen zu haben, ist das Verdienst der Landschafter.

Die grosse landschaftliche Strömung, die sich seit dem 17. und noch mehr seit dem 18. Jahrhundert in stets höher steigenden Wellen angekündigt hatte, war durch den Classicismus trotz aller Zwangsmassregeln nur momentan unterbrochen worden. Es verging kein Menschenalter, da kam uns Deutschen von Dänemark, den Franzosen von England aus die Offenbarung einer Natur, die auch ohne Composition, ohne classische Ruinen und mythische Staffage schön sein könne. Ziemlich um dieselbe Zeit — in den 20er Jahren des Jahrhunderts — trieb es die Landschafter aller Nationen aus den Städten hinaus in die Wälder und Felder. Dort suchten sie sich »un endroit écarté où d'être véridique on eut la liberté«, und von diesem Zeitpunkt datirt die Entstehungsgeschichte der modernen Malerei. Der Landschafter fand den Holzhacker im Walde, er sah den Bauer neben seinen Furchen stehen, den Hirten bei seiner Heerde, er sah eine mit Holz beladene Frau die Wiese durchschreiten und nahm schliesslich keinen Anstand, diese Figuren im Bilde ganz dasselbe und mit demselben Ernste thun zu lassen, was er draussen im Freien von ihnen gesehen hatte. Damit war die Wahrheit der Figuren und die Wahrheit

des Milieus erobert. Damit auch das Anekdotische, Humoristische, Episodenhafte überwunden. Indem die Landschafter in ihre Bilder Bauern setzten, die gar nichts novellistisch zu Beschreibendes mehr thaten, haben sie die schwächliche, durch ausserartistische Mittel wirkende Genremalerei zur lebenskräftigen Malerei gemacht, die sich fortan mächtig genug fühlte, in sich selbst die Daseinsberechtigung zu tragen. Nachdem in einer von der »Geschichtsmalerei« beherrschten Zeit auch das Bild aus dem modernen Leben nur dadurch hatte bestehen können, dass es Geschichten erzählte, fiel jetzt die »Geschichte« und die Malerei wurde frei. Hogarth war überwunden und Millet betrat den Schauplatz. Auf diesem Wege ging die Entwicklung weiter.

Jean François Millet, der grösste dieser von der Landschaft ausgegangenen Bauernmaler, hatte nur ein Herz für die Bauern und lebte seitab vom Strome der Welt. Die Aufgabe der Folgenden war, das neue Princip von der Bauernmalerei auf das moderne Leben überhaupt auszudehnen, es aus der Einsamkeit der Wälder in das rauschende Leben der Grossstadt, aus der Weichheit der Romantik in die rauhe Wirklichkeit zu übertragen. In Frankreich Gustave Courbet, in England Maddox Brown, in Deutschland Adolf Menzel sind typisch für diese Bestrebungen. Sie waren die grossen Pioniere, unter deren Händen das bisher als Genre so bescheiden neben der Historie hergehende moderne Zeitgemälde nunmehr selbst die Rolle der »Historienmalerei« übernahm: die ersten, die lebensgrosse, staubbedeckte Arbeiter an die Stelle setzten, wo früher nur sammtbekleidete historische Grössen hatten stehen dürfen.

Natur kennen lernen, beobachten, wiedergeben, ohne Zuthat, ohne Absicht war von jetzt ab das erste, was vom Maler verlangt wurde. Wie zur gleichen Zeit die Wissenschaft zur analytischen Experimentalmethode, die Geschichtsforschung zum Quellenstudium zurückkehrte, die Literatur »menschliche Documente« sammeln wollte, so forderte die Kunst Abwendung von aller Convention, rücksichtslose Wahrheit ohne jeden Compromiss. Ein Stück Natur schildern, hiess von jetzt an Maler sein. Die Wissenschaft steht leidenschafts- und selbstlos der Natur gegenüber, um ihr Dasein, ihr Werden und Vergehen zu erkennen; diese Kunst, ebenso selbstlos, will sie mit dem Auge erobern.

Damit war im Wesentlichen die Freiheit von den grossen Todten erkämpft. Während man, als das Jahrhundert ins Leben trat, unter dem überwältigenden Druck der alten Vorbilder auch inhaltlich den

alten Meistern folgen zu müssen geglaubt und sich ängstlich an die Rockschösse geklammert hatte, die die Mode ihrer Zeit jenen vorschrieb, waren jetzt an die Stelle der durch die Tradition dictirten Stoffe solche aus dem modernen Leben getreten. Die bisher auch bei der Behandlung dieser neuen Stoffe den Alten äusserlich abgesehenen Compositionsprincipien erweiterten sich im Drang des schwellenden Lebens. Nur in *einem* Punkte befreiten diese Realisten die Kunst vom Banne der Vergangenheit noch nicht: in der Farbenanschauung.

Nach der Zeit der Farblosigkeit, mit der das Jahrhundert begonnen, war es eine That der einzelnen Künstler gewesen, dass sie durch eindringliches Galeriestudium Colorismus und Kunstlehre der Alten wieder herstellten. Schritt für Schritt erweiterte sich so die Fähigkeit der Modernen, es coloristisch den Alten gleichzuthun. Die Erstgekommenen, David und Carstens, hatten unter dem Einfluss der griechischen Statuen die coloristischen Errungenschaften der Vergangenheit preisgegeben. Die Nazarener bei uns, Hippolyte Flandrin u. A. in Frankreich wandten sich zuerst wieder dem Studium der farbenfreudigen Meister des Quattrocento zu. Cornelius und Ingres gingen von da zu Michelangelo und Rafael über. Den entscheidenden Schritt zu den Venetianern und Rubens that Delacroix. Nachdem bisher immer noch die Linie geherrscht hatte, empfand man von jetzt an — erst in Frankreich, dann durch Uebertragung der französischen Einflüsse auch bei uns — zum ersten Mal seit dem Rococo wieder die Wollust des Malens. Das Studium der späten Venetianer trat schulbildend auf. Man versenkte sich in ihre Farbe und suchte sie nachzuahmen. Am Ende dieses Weges standen Coutures Römer der Verfallzeit und bei uns die Werke Makarts. Nachdem die Herrschaft dieser beiden ihr Ende erreicht hatte, ging man noch mehr ins Detail und in die Finessen, indem man sich bei uns mehr den alten Holländern, in Frankreich mehr den Neapolitanern und Spaniern zuwandte. Bei uns bezeichneten Leibl, Lenbach und Diez, in Frankreich Courbet und Ribot mit ihren kraftstrotzenden Nachahmungen des Caravaggio und Ribera den Höhepunkt dieses altmeisterlichen Malenkönnens. Hiermit hatte man, nachdem man vorher inhaltlich die Moden aller vergangenen Zeiten noch einmal getreulich nachgebildet, auch coloristisch innerhalb 100 Jahren so ziemlich die ganze Kunstgeschichte durchlaufen. Und nun stellte sich heraus, dass dies gleichfalls nur ein Provisorium sein konnte.

Nachdem man, im Princip den Alten folgend, immer mehr zur Behandlung moderner Stoffe gekommen war, musste sich auch zeigen, dass die Farbenanschauung der alten Meister nicht so ohne Weiteres auf diese neuen Stoffe übertragen werden konnte. Unselbständig, wie man den alten Meistern gegenüberstand, hatte man nicht das Wesen des alten Coloristenthums, sondern nur dessen Epidermis, den Rost des Alters, die Patina der Jahrhunderte sich angeeignet. Die Galerien hatten zum Galerieton verführt. Anstatt der eigenen Naturbeobachtung herrschte der historisch geschulte Geschmack. Die Farbenanschauung war weniger eine persönliche Anschauung der Natur als eine geschickte Interpretation der Anschauung alter Meister, und das Publikum begriff das sehr wohl, da es sich die Natur ebenfalls nur unter den Farben der alten Bilder vorstellen konnte, die es aus den Galerien kannte. Auch in diesem Punkt musste die moderne Malerei, wollte sie wirklich selbständig sein, sich von der äussern Nachahmung der Alten freimachen, auf den zeichnerischen Realismus musste noch der Realismus der Farbe folgen. Und nachdem man einmal zur Natur zurückgekehrt war, kam bald auch dieses Problem in Fluss — der alte, stets von Neuem zu beobachtende Zusammenhang zwischen dem Freiwerden der Stoffwahl von conventionellen Vorwürfen und dem Freiwerden der Malweise von conventionellen Regeln.

Wer die arbeitende Menschheit kennen lernen wollte, musste aus seinem Atelier hinaus ins Freie. War er aber einmal im Freien, so musste er bemerken, dass die Gestalten da, von Licht und Luft umflossen, ganz anders aussahen, als er sie im Atelier gemalt hatte. Die Tradition liess ihn der Wirklichkeit gegenüber im Stich. Die so sorgsam abgewogenen Farbenharmonien lösten sich auf, und das Ganze flimmerte und schimmerte in dem einen Medium von Licht und Luft.

Wo dieses den Landschaftern längst zum Bewusstsein gekommene Problem in der Figurenmalerei zuerst auftauchte, ist geschichtlich schwer festzustellen. Die englischen Praeraphaeliten haben darauf hingewiesen, Menzel hat es berührt, Millet in seinen Pastellen fast gelöst. Eine weitere Anregung gaben die japanischen Bilderbücher, die seit dem Beginne der 60 er Jahre bekannt wurden und aus denen man ersah, dass es nicht absolut nothwendig sei, braun zu malen, um Maler zu sein. Die Sanftheit dieser hellen, lichten, luftigen Tonwerthe wurde studirt und geistreich transponirt. Auf den Schultern der Japaner erhob sich Manet. In dem Gefühl, dass er zu nichts

kommen werde, wenn er die Natur weiter durch das Medium von ihm verschiedener Individualitäten male, hatte dieser eines Tages irgend ein Ding hergenommen und versucht, es ganz so wiederzugeben, wie es ihm selbst, wenn er es nicht im Spiegelbild alter Bilder betrachtete, erschien. Er bemühte sich, zu vergessen, was er in den Museen studirt, die Kunstgriffe, die er auf der Akademie erhalten hatte, er versuchte seinen eigenen »Eindruck« zu geben, und das Ergebniss waren jene hellen »impressionistischen« Bilder, die in den ersten Ausstellungen, wo sie erschienen, so bespöttelt wurden. Manets That, wie sie aufgefasst sein will, — als letzter Ausfluss unseres Strebens, die Natur ohne Mittler zu sehen und aus eigener Erkenntniss wahr zu sein, — bedeutet das entscheidende Schlusswort in dem grossen Befreiungskampf der modernen Kunst. Indem Manet die Lehre aussprach, dass jede — auch jede coloristische — Schultradition zu verwerfen sei, die sich zwischen den Künstler und die Natur stellte, vollendete er den vollständigen Sturz der akademischen Convention. Fast 100 Jahre hatte die Malerei gebraucht, um das von der Revolution gestellte Problem zu lösen, sich aus der Umarmung der Vergangenheit loszureissen und selbstständig in Stoffen und Anschauung zu sein, aber nunmehr war sie frei und für immer. Ja, vielleicht werden spätere Zeiten sogar anerkennen, dass sie in der Feinheit und scrupulösen Analyse des Lichtes einen Schritt über die Alten hinaus gemacht hat, und die Entdeckung der Tonwerthe als die Haupterrungenschaft des 19. Jahrhunderts preisen. Als Manet auftrat, herrschten in der europäischen Malerei drei Principien. Die Einen, wie Hamon, Cabanel und Bouguereau, stimmten alles in ein elfenbeinernes Weiss; die Anderen nahmen ein feuriges, warmes, venezianisches Braun als Leiter der Farbenscala an. Die Dritten, die sich an die Praeraphaeliten und an Menzel anschlossen, versuchten, um wahr zu sein, den Localfarben gerecht zu werden, die Bäume grün, die Dächer roth, den Himmel blau, den Boden grau zu malen. Das heisst: während jene eine willkürliche Harmonie herstellten, verzichteten diese überhaupt auf Harmonie, da es nicht möglich war, die verschiedenen Localfarben in Einklang zu bringen. Manet löste das Problem, wahr und harmonisch zugleich zu sein, durch den Hinweis auf die Beobachtung des Mediums, durch das die Natur selbst Harmonie hervorbringt: der Luft. An die Stelle der willkürlich braunen oder willkürlich terracottafarbenen Abtönungen und der wahren aber harten Localfarben Menzels und der Praeraphaeliten

trat der alles durchleuchtende Sonnenduft als *natürlicher* Erzeuger jener »grossen Harmonie«, ohne die eine künstlerische Malerei nicht bestehen kann.

Damit beginnt der dritte Abschnitt dieses Buches, der den Malern des Lebens oder — im Sinne der Zukunft gesprochen — den Historienmalern des 19. Jahrhunderts gewidmet ist. Innerhalb zehn Jahren hatte Manets Einfluss alle Ateliers von Paris, von Frankreich, von Europa erobert. Die durch Vorhänge künstlich verdunkelten Atelierfenster öffneten sich der Wirklichkeit, Luft und Licht strömten herein. Dadurch erschreckt floh die ganze Welt in violetten Tricots und buntem Flitterstaat, die bisher noch immer die Bühne der europäischen Malerei bevölkert, jäh auseinander, wie am Aschermittwoch die Masken, und die so lange künstlich zurückgedrängte Fluth modernen Lebens begann in ihrem weiten Umfang in die Kunst einzudringen. Eine ganz neue Welt war zu erforschen, da das neue Problem der Tonwerthe jeden Gegenstand zu einem interessanten Studienobject machte. Seitdem war die Tendenz durch ganz Europa die gleiche: nachdem die Malerei sich so lange mit der Wiederbelebung vergangener Kulturperioden abgemüht, kehrte sie endlich zu ihrer Hauptaufgabe, der Nachwelt ein Abbild ihrer eigenen Zeit zu hinterlassen, zurück. Die Geschichte der modernen Malerei entsprach so gewissermassen der Entwicklung des einzelnen Menschen. Wir begannen unsere Erziehung mit den Griechen und Römern, erhielten dann Unterricht in der mittelalterlichen und neueren Geschichte. Nachdem wir dieses Pensum absolvirt hatten, erging es uns wie jedem jungen Menschen: Die Gegenwart erschien so kleinlich und ärmlich gegenüber den gewaltigen Bildern, die Plutarch und Ranke vor uns entrollt. Darum machten wir gerne Witze über das, was wir sahen, oder waren sentimental gestimmt. Schliesslich wurden wir ernste Männer, die sachlich und ruhig das Leben betrachteten. Das alternde Jahrhundert hielt sich selbst den Spiegel vor und legte, indem es sein Testament machte, gleichzeitig sein Glaubensbekenntniss ab.

Denn — das ist das Schlussergebniss: erst auf der Basis einer solchen von den Alten freien, ganz individuellen Naturanschauung konnte sich auch ein neuer, echter Idealismus entwickeln. Das Studium des Lebens wurde für die Neuen nicht nur die Schule der Wahrheit, sondern führte auch der Phantasie neue Nahrung zu, die bisher im Leeren herumflatterte. Die ernste Hingabe an die Natur, die schlichte Abschrift der Wirklichkeit, vermittelte ihnen eine solche

Kenntniss der Formen und Farben der Dinge, dass sie nun auch fähig wurden, den Gebilden ihrer Phantasie, der Welt der Träume im Bilde die Merkmale voller Realität zu geben. Nachdem der Realismus, die möglichst *objective* Wiedergabe eines Stückes Natur, vom Impressionismus abgelöst war, der Alles vom *Eindruck* des Künstlers abhängig machte, das *Temperament* des Malers freier walten liess, folgt auf die erste Stufe des Impressionismus, der auf die selbstständige Wiedergabe der *äusseren* Natureindrücke gerichtet war, die zweite, die darauf ausgeht, die Eindrücke des eigenen Innern selbstständig ohne Hülfe der alten Meister herauszuarbeiten. Manet und die Seinigen eroberten die Welt, aber sie war grau und einförmig. Die raffinirtesten coloristischen Phantasmen und die phantastischsten Visionen der Seele, Mysticismus der Farbe und Mysticismus des Gedankens stehen heute im Mittelpunkt des Interesses. Das Princip der Freiheit hat über die Regel gesiegt. Alles ist willkommen, sobald nur ein künstlerisches Temperament nach Aussprache drängt. Was jene Alten vom Beginne des Jahrhunderts gaben, war ein zünftiger, nachempfundener, gelehrter Idealismus, der nach erlernten Regeln überkommene Idealfiguren compilirte. Diese Neuen schaffen eine neue Welt von Formen aus sich heraus, nachdem sie vorher Herrscher über die Natur geworden. Jene imitirten den Galerieton der alten Meister, diese haben, nachdem der Impressionismus in der umhüllenden Atmosphäre den Träger neuer Harmonien entdeckt, in der freien, rein dichterisch-symphonischen Verarbeitung coloristischer Werthe ein unermessliches Experimentirungsfeld gefunden. Jene Frühern bewegten sich unter dem Commando der Alten ganz gleichmässig wie exercirende Soldaten. Diese Neuen sind kühn genug, ohne nach den Alten zu schielen, sich dem Walten ihrer Phantasie zu überlassen und sind jenen geistig verwandt geworden, seitdem sie aufhörten, sie nachzuahmen. Verschiedenheit ist an Stelle der Gleichförmigkeit, die Individualität an die Stelle der »Schule«, der keckste Subjectivismus an die Stelle des Schablonenidealismus getreten. In England, das am frühesten einen »Naturalismus« gehabt, hat auch dieser »Neuidealismus« — mit Rosetti, den Neupraeraphaeliten und Whistler — am frühesten begonnen. Frankreich und Deutschland folgten — denn so wenig wir in David, Ingres und Cabanel, in Carstens, Cornelius und Kaulbach Idealisten sehen können, so fest sind wir überzeugt, dass Puvis de Chavannes, Gustave Moreau und Cazin, dass Bœcklin und Max Klinger auch spätern Generationen

noch als solche gelten, ihnen sagen werden, was die Menschen fühlten, was sie hofften und ersehnten am Ende dieses haltlosen Jahrhunderts. Sie lauschten den Herzschlägen ihrer Zeit, machten ihre eigenen Hoffnungen und Wünsche zu den Idealen Aller und setzten die grosse Persönlichkeit wieder in ihr Recht.

Vom Historien- und Genrebild zur Malerei, von der Stilnachahmung zur eigenen Naturanschauung, von der Antike zum Leben, von der Abstraction zum Charakter, vom Typischen zum Individuellen, vom Epigonenthum zur Selbständigkeit, vom Classicismus zur Classicität, von den Schulen zur Persönlichkeit — das ist der Weg, den die moderne Kunst in mühevollen Etappen und ruhmvollen Siegen durchlief. Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts aber bedeutet ein Stück aus dem grossen Emancipationswerk des modernen Geistes. Sie bedeutet, wie die Geschichte des 19. Jahrhunderts überhaupt, den Kampf zweier Principien: Tradition und Freiheit.



VI.

Die Nazarener.

War es nothwendig, dass auf das heitere lebensprühende Rococo der kalte leblose Classicismus folgte, so musste ebenso nothwendig nach dem Gesetz der Extreme, die sich in jeder Culturentwicklung ablösen, zunächst der Antike ihr gerades Gegentheil, die Gothik oder das Mittelalter gegenübertreten. Die Antike war so einfarbig, man sehnte sich wieder nach Buntem, sie war so kalt und plastisch, man sehnte sich nach etwas Innigem, sie war so griechisch, so heidnisch und streng, man sehnte sich nach etwas Christlichem, wollte wieder glauben wie ein Kind. Schon als der alte Heide Gœthe noch jung war, bildete Religion den Lieblingsgegenstand der schönen Seelen, und in demselben Jahre 1797, als Carstens starb, kam dieser Cultus des Gefühlslebens zum ersten Mal wieder in der Literatur zu Worte.

In jeder Bibliothek findet man ein niedliches, fein gedrucktes Buch in klein Octav ohne Verfassernamen, mit dem Titel »Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders« und mit einer Art Rafaelkopf als Vignette, auf der dieser mit seinen grossen Augen, seinen üppigen Lippen und seinem schlanken Hals wie ein geistvoller, christlich exaltirter Schwärmer aussieht, der an einer Brustkrankheit sterben wird. Es ist Wackenroders zartes, bleiches Gesicht.

Dort Winckelmann, hier Wackenroder. Schon in den Persönlichkeiten dieser beiden spiegelt sich der ganze Gegensatz zwischen Classicismus und Nazarenerthum. Ein kaum 20 Jahre alter Student, eine weiche, bescheidene, sinnige Natur, der sich von früher Jugend mit weiblicher Hingebung seinem lebhafteren Freunde Tieck angeschmiegt, ihm Briefe geschrieben hatte, die sich wie Liebeserklärungen eines jungen Mädchens an den Geliebten lesen, bezieht zu Ostern 1793 mit dem Freunde die Erlanger Universität. Sie sehen Nürnberg. Mehr als einmal wallfahrten sie nach der alterthümlichen Stadt, dem Horte deutscher Kunst, und mächtig weht sie der Hauch der Ver-

gangenheit an. Wenn für Lessing und Winckelmann »Gothisch« nur barbarisch bedeutete, so wurden jetzt die Wunder Nürnbergs mit frischen Augen betrachtet. In einer Art Kunstrausch durchwanderten die Freunde Kirchen und Friedhöfe, standen an den Gräbern Albrecht Dürers und Peter Vischers, und eine entschwundene Welt stieg vor ihren Blicken empor. Die Thürme und Thürmchen hinter fallenden Wällen und Mauern, die alten stattlichen Patrizierhäuser, die ihre Erker in die krummen Gassen wie neugierig hinausbogen, bevölkerten sich in ihrer Phantasie mit malerischen Gestalten in Barett und Schaube aus jener grossen Zeit, da Nürnberg »die lebendig wimmelnde Schule der vaterländischen Kunst war«, da ein »überfliessender Kunstgeist« in seinen Mauern waltete, da Meister Hans Sachs und Adam Kraft und Peter Vischer und Albrecht Dürer und Willibald Pirkheymer lebten. Bald darauf kamen sie nach Dresden und gaben sich dort in der Galerie einem begeisterten Madonnencultus hin. Die »Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders«, ein Jahr vor dem Tode des 25jährigen Wackenroder erschienen, waren das Ergebniss dieser Wanderungen und Studien. In diesem zarten Erzeugniss eines schwärmerischen Jünglings erhielt die romantische Kunstbegeisterung ihren ersten Ausdruck.

Winckelmann: Archäolog, Wackenroder: Schwärmer für's Mittelalter; dort nur Wissenschaft, hier alles Gefühl, jener der Heide, dieser der Christ. Denn das sofort ist ein Hauptsatz des Klosterbruders, dass nur »aus den zusammenfliessenden Strömen von Kunst und Religion sich der schönste Lebensstrom ergiesse«. Er preist die älteren Maler, weil sie »die Malerkunst zur treuen Dienerin der Religion gemacht hätten«; die Kunst wird ihm zum Gegenstand der Andacht. Bildersäle, sagt er, sollten Tempel sein; dem Gebet will er den Genuss der Kunstwerke verglichen wissen; es sei für ihn ein heiliger Feiertag, wenn er mit Ernst und vorbereitetem Gemüth an ihre Betrachtung gehe; ja, so sehr steht ihm Kunstverehrung und Gottesverehrung auf Einer Linie, dass er »vor der Kunst niederknieen möchte, um ihr die Huldigung einer ewigen unbegrenzten Liebe darzubringen«. Diese Kunstfrömmigkeit, von der er selbst voll ist — er findet sie in der Gegenwart nirgends. Das Zeitalter der Aufklärung ist ein unfrommes, kunstloses Zeitalter. Damals, als er in den holperigen Gassen Nürnbergs umherwanderte, da allein schien ihm die tiefste Sehnsucht seiner Seele gestillt. Er nimmt sich der mittelalterlichen und besonders der deutschen Kunst an. Sein Stand-

punkt ist derselbe, den der jugendliche Gœthe eingenommen hatte, als er mit Herder für »deutsche Art und Kunst« eintrat und sein Schriftchen über die deutsche Baukunst den Manen Erwins von Steinbach widmete. Er will nicht, dass man das Mittelalter verdamme, weil es nicht solche Tempel baute wie Griechenland, so wenig man den Indianer verdamme, weil er indianisch und nicht unsere Sprache rede. »Nicht bloss unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen, auch unter Spitzgewölben, krausverzierten Gebäuden und gothischen Thürmen wächst wahre Kunst hervor«.

Das war Alles so einfach und herzlich gesagt, dass bald die ganze Welt zu wackenroderisiren anfing. Auf den sinnigen, begeisterten Jüngling folgten die raisonnirenden Theoretiker. Schon Tieck, der 1799 nach Wackenroders Tode dessen »Phantasien über die Kunst« herausgab und durch eigene Erörterungen erweiterte, war nicht mehr ein echter, sondern ein plattirter Klosterbruder. Er zuerst spielte mit dem Katholischwerden und sprach den verhängnissvollen Satz aus: »Die besten spätern Meister bis auf die neuesten Zeiten haben alle kein anderes Ziel gehabt, als irgend einen der ersten Ur- oder Normalkünstler oder auch mehrere zusammen nachzuahmen und sind auch nicht leicht auf andere Weise gross geworden, als indem sie vortrefflich nachgeahmt haben«. In seinem »Sternbald« spukt die Klosterfrömmigkeit noch mehr.

Aber der eigentliche Ausgangspunkt war auch diesmal wie vorher für Winckelmann die Dresdener Galerie, wo um die Wende des Jahrhunderts August Wilhelm und Friedrich Schlegel, die beiden »Götterbuben«, ihre schöngeistigen Rendezvous hielten. »Schlegels hatten die Galerie in Besitz genommen, schreibt Dora Stock, und haben mit Schelling und Gries fast jeden Morgen da zugebracht. Sie schrieben auf und docirten, dass es eine Freude war. Sie sprachen zuweilen über Kunst mit mir. Ich kam mir oft recht armselig vor, dass ich so entfernt von aller Weisheit bin. Auch Fichte weihten sie in ihre Geheimnisse ein. Du hättest lachen müssen, wenn du sie gesehen hättest, wie sie ihn herum schleppten und ihm ihre Ueberzeugung einstürmten«. Die von Friedrich Schlegel 1803 begründete Zeitschrift »Europa« wurde der Mittelpunkt der neuen Richtung, und seine hier veröffentlichten Aufsätze enthalten im Keim alle Bestrebungen und Irrthümer der jungen Schule. In seiner Abhandlung über Rafael stellt er die vorrafaelische Periode mit der folgenden zusammen und

betrachtet den Satz, dass »von der neuern Schule, die durch Rafael, Tizian, Correggio, Giulio Romano, Michelangelo bezeichnet wird, unstreitig das Verderben der Kunst ursprünglich abzuleiten sei«, als so ausgemacht, dass er gar nicht nöthig findet, ihn zu begründen. Zwischendurch wird die Idee, dass jede Kunst einen nationalen Boden haben müsse und dass jede Nachahmung einer fremden Kunstform schädlich sei, wie ein verlorener Einfall in einer Reihe ganz entgegengesetzter Ansichten hingeworfen. Das Resultat ist, es sei zu beklagen, »dass ein übler Genius die Künstler von dem Ideenkreis und den Gegenständen der ältern Maler entfernt habe. Die Bildung kann sich nur an das Gebildete anschliessen. Wie natürlich wäre es also, wenn die Maler auf dem alten Wege fortgingen und sich in die Ideen und Denkart der alten Maler von Neuem versetzten«. Den vorrafaelischen Malern, »besonders den ältesten« soll der Künstler folgen, »soll sich bestreben, das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge zur andern Natur geworden«, auch kann er sich »den Styl der altdeutschen Schule zum Vorbild wählen«.

Dieser Rath geht darauf zurück, dass 1804 das Kölner Dombild entdeckt worden war, worüber Fr. Schlegel ebenfalls in der Europa referirte. Durch die Saecularisation der Klöster war die Aufmerksamkeit wieder auf die alten Kirchenbilder gelenkt worden, an denen man bisher achtlos vorübergegangen war. Aus den von den Franzosen geplünderten Stiften, Kirchen, Rathhäusern und Schlössern wurden ungeheure Massen von Gemälden aller Art herausgerissen. Vieles ging zu Grunde, beinahe Alles aber, bis dahin an fester Stelle und meistens kaum sichtbar, wurde bewegliches, erlangbares Gut. Die Gebrüder Boisserée legten ihre bekannte, heute in der Münchener Pinakothek befindliche Sammlung an. Während man bisher höchstens von Dürer gewusst hatte, stiess man da auf eine Zeit, die vor der Reformation lag, eine Zeit, in der katholisches Leben blühte, in der »nicht grosse Künstler, sondern namenlose Mönche die Kunst vertraten«, und war bald für die Anmuth, Naivetät und Gläubigkeit dieser Bilder Feuer und Flamme. Noch Fernow hatte der »katholischen Religion mit ihrer jüdisch-christlichen Mythologie und Martyrologie« überhaupt die Fähigkeit abgesprochen, den Forderungen eines reinen Kunstgeschmacks zu genügen. Carstens hatte sich aus dem Webb'schen Werk die Sätze aufgezeichnet: »Die Kunst der Alten war reich an herrlichen und einnehmenden Geschichten, ihre

Götter hatten Grazie, Majestät und Schönheit. Wie viel geringer ist das Loos der Neueren! Ihrer Kunst bedienen sich Pfaffen. Ihre Charaktere sind aus der niedrigsten Sphäre des Lebens entlehnt; Menschen von niedrigem Herkommen und ungeschliffenen Manieren. Selbst ihr göttlicher Meister ist in Gemälden nirgends nach grossen Ideen zu sehen; sein langes, glattes Haar, sein jüdischer Bart und armes Aussehen würde Wesen von der allererhabensten Art die Würde nehmen. Demuth und Unterwürfigkeit, seine charakteristischen Züge, sind äusserst erbauliche, aber keineswegs malerische Eigenschaften. Dieser Mangel an Würde im Gegenstand macht begreiflich, warum wir so kaltsinnig diese Werke in den Kirchen und Galerien anschauen. Der Genius der Malerei nutzt seine Kräfte an Kreuzigungen, heiligen Familien, letzten Abendmahlen und dergl. vergeblich ab.« Keine fünf Jahre waren nach Carstens' Tode vergangen, so war — nach einem Ausdruck der Dorothea Veit — das »Christenthum wieder l'ordre du jour«. Wilhelm Schlegels Gedicht »Bund der Kirche mit den Künsten«, dem Overbeck später den Gedanken zu seinem Bilde entnahm, kann, wie schon Goethe schrieb, als das eigentliche Glaubensbekenntniss der jungen Schule angesehen werden. Nachdem August Wilhelm früher in seinen Sonetten die Jo, Leda und Kleopatra der Dresdener Galerie beschrieben, empfing jetzt die Madonna die Huldigungen des galanten Dichters. Von Friedrich wurde dem Künstler das Christenthum als formelles Vorbild und als eine Quelle des ästhetischen Genusses — wie gleichzeitig von Chateaubriand als »prédilection d'artiste« — empfohlen.

Noch tiefergehend wurde die Strömung während der Befreiungskriege, die gleichzeitig dem Classicismus den Todesstoss gaben. Die Noth lehrte beten. In jenen Jahren der Erniedrigung wendete sich die Jugend für immer von den antiken Idealen ab, und Schenkendorf rief gebieterisch: »Man soll an keiner deutschen Wand mehr Heidenbilder sehn«. Der »Frivolität« der Franzosen stellte man die germanische Sittlichkeit, der Freidenkerei der Franzosen das germanische Christenthum gegenüber, flüchtete aus der kühlen Philosophie der Aufklärung zum gefühlsstarken Glauben des Mittelalters zurück. Friedrich Schlegel, der Verfasser der Lucinde, der noch 1799 geschrieben hatte:

Mein einzig Religion ist die,
Dass ich liebe ein schönes Knie,
Volle Brust und schlanke Hüften,
Dazu Blumen mit süssen Düften



Overbeck und Cornelius.

bekehrte sich zum Katholicismus. Schelling schrieb seine »Offenbarungsphilosophie«, Görres, der Redakteur des »Rothen Blutes«, endete als Verfasser der »christlichen Mystik«.

Hier setzen die Nazarener ein. Es sollte wahr werden, was Fr. Schlegel gesagt hatte, der deutsche Künstler habe entweder gar keinen Charakter oder er müsse den Charakter der mittelalterlichen Meister haben, treuherzig und tiefsinnig, dabei unschuldig und etwas ungeschickt. In der Architektur folgt auf die Schule der Hellenen die der Gothiker, die Malerei geht von der Verehrung der griechischen Statuen zu derjenigen der altitalienischen Bilder über.

Rom blieb auch für die Nazarener zunächst der Mittelpunkt des Wirkens, nur dass sie nicht mehr wie die Classicisten zum antiken, sondern zum christlichen Rom pilgerten: der Lübecker Overbeck kam 1810 mit dem Frankfurter Pforr und dem Züricher Vogel, der Düsseldorfer Cornelius folgte 1811, der Berliner Schadow und der Berliner Veit 1815, der Leipziger Schnorr von Carolsfeld 1818, der Wiener Führich 1827, der Wiener Steinle 1828. In allen lebte die Empfindung, dass der Mensch in solcher ernsten Zeit ein sittlich hochstrebender, die Kunst der Ausdruck seines religiösen Lebensgehaltes sein müsse.

Noch heute steht auf einem abgesonderten Hügel des Monte Pincio eine kleine Kirche, deren Façade mit den Statuen des heiligen Isidor, Patrons der Feldarbeiter, und des heiligen Patricius, Apostels von Irland, geschmückt ist. Ein Hof mit einem alten Brunnen und einem verwitterten Kreuzgang trennt die Kirche von dem dahinter liegenden Kloster, wo sich die Schlafzimmer der Mönche, irischer und italienischer Franziskaner befinden. Oben auf der Plattform des Hauses hat man eine hübsche Aussicht auf Rom und über die Campagna, auf den Monte Cavo und die Höhen von Tusculum. Unten

dehnen sich die Gärten des Kapuzinerconvents und weiter rückwärts die Anlagen und Alleen der Villa Ludovisi aus. Im ersten Stockwerk ist ein grosser Saal, dessen Wände von der Hand eines alten Mönchs mit Fresken bedeckt sind und der, vormals Refectorium, heute als theologischer Hörsaal benutzt wird. Das war der Raum, wo Overbeck und seine Freunde in der ersten Zeit nach ihrer Ankunft sich wechselseitig Modell standen. Lethière, der Director der französischen Akademie, hatte ihnen die Erlaubniss erwirkt, in den verlassenen Räumen des durch Napoleon aufgehobenen Klosters San Isidoro sich einzurichten, wofür sie die geringe Miethe von drei Scudi monatlich zu zahlen hatten.



Philipp Veit.

»Wir führten ein wahres Mönchsleben,« erzählt Overbeck, »zogen uns von Allem zurück und lebten nur der Kunst. Morgens kauften wir zusammen ein; Mittags kochten wir abwechselnd selbst unser Essen, das aus nichts bestand, als einer Suppe und einer Mehlspeise oder einem schmackhaften Gemüse und nur durch ernsthafte Kunstgespräche gewürzt wurde«. Overbeck, als gutes Hausmütterchen, führte das Wirthschaftsbuch; die Hauptposten der täglichen Ausgaben bestanden in Polenta und Risotto, Orangen und Citronen; nebenbei findet sich zuweilen Oel aufgezeichnet. Die Nachmittage waren der Betrachtung der römischen Kunstschätze gewidmet. Mit »klopfendem Herzen und heiligem Schauer« traten sie über die Schwelle der Stanzen. Sie wurden in der Kapelle San Lorenzo mit »dem seraphischen Fiesole vertraut, dessen Fresken an Reinheit der Empfindung Alles übertreffen«. Sie vermieden den heidnischen St. Peter und bewunderten mit um so innigerer Andacht die alten christlichen Monumente. Die Kirchen von San Lorenzo und San Clemente, die Kreuzgänge des Laterans und St. Pauls vor den Mauern machten einen unauslöschlichen Eindruck auf die Jünglinge. Zur Dämmerstunde wanderten sie hinüber auf den Monte Cavo. »Und Abends zeichnen wir Draperiestudien — herrliche Falten — nach Pforrs



Joseph Fuhrich.

grossem venezianischen Mantel, in welchem wir wechselweise nach der Reihe uns selber Stellungen machen". Doch das ganze Herz ging ihnen erst auf, als sie eine Reise nach Toskana unternahmen. In Orvieto erwartete sie Luca Signorelli, dessen Fresken namentlich Cornelius mächtig ergriffen. In Siena fanden sie Lehrmeister, die ihnen noch sympathischer waren: Duccio und Simone Martino, jene Meister von zartem, innigem Geiste und anmuthender Süssigkeit des Ausdruckes. Im Pisaner Campo santo wandten sie ihre Aufmerksamkeit dem Fiesole-Jünger Gozzoli zu. Das wurden ihre grossen Lehrer in der Kunst. "Gleichwie inbrünstige Christen nach dem Grabe der Apostelfürsten wandern, um ihren Glauben zu befestigen und ihren Eifer zu beleben, so sollen eifrige Kunstjünger Kraft und Erleuchtung schöpfen aus der stillen und doch so beredten Sprache der erhabenen Genien der Kunst. Ein Künstler, der guten Willens, findet in den Meisterwerken der Malerei zu Rom Alles, was erforderlich ist, um auf den rechten Weg zu gelangen. Aber freilich ein gutgemachtes Haargeflechte, weil Rafael auch mit Gefühl die Haare legte, das macht den Rafael fürwahr nicht aus. Das Studium allein führt zu nichts. Wenn seit Rafaels Zeiten, wie man fast sagen kann, kein Maler mehr gewesen ist, so ist nichts Andres schuld daran, als dass das Handwerk über die Kunst siegte. Man lernte auf den Akademien einen vortrefflichen Faltenwurf malen, eine richtige Figur zeichnen, lernte Perspektive, Architektur, kurz Alles, und doch kam kein Maler heraus. Eins fehlt in allen neueren Gemälden — Herz, Seele, Empfindung. Der junge Maler also wache vor allem über seine Empfindungen, er lasse nie ein unreines Wort über seine Lippen oder einen unreinen Gedanken in seine Seele. Wodurch kann er sich aber davor bewahren? Durch Religion, durch Studium der Bibel, das einzig und allein den Rafael zum Rafael gemacht hat. Diese Ansicht widerspricht nun zwar den gewöhnlichen Grundsätzen, dass Alles systematisch müsse erlernt werden, allein



Eduard Steinle.

aus dem Lernen kommt gewiss immer zwar ein geschickter, aber kalter Künstler heraus. Aus der Ursache ist es auch nicht gut, die Anatomie nach Cadavern zu studiren, weil man doch dadurch gewisse feine Empfindungen abstumpft, oder nach dem weiblichen Modell zu arbeiten, aus eben der Ursache. Der Maler sei von seinem Gegenstand begeistert wie jene Alten es waren und der Erfolg wird der nämliche sein. Gleich jenen Alten soll jeder Künstler sich erinnern, dass der richtigste Gebrauch der Kunst derjenige ist, der ihn dem Himmel entgegenführt, ihre einzige Aufgabe die, moralisch auf die Menschen zu wirken«.

»Wie rein und heilig«, ruft Cornelius noch 1858 Xeller zu, »war das Ziel, wonach wir rangen! Unerkannt, ohne Aufmunterung, ohne Hilfe, als die des liebenden Vaters im Himmel«.

Selbstverständlich gab es zwischen den asketischen Klosterbrüdern und den Classicisten gleich Reibungen. Ihnen sagten die »ewig wiederholten matten Reflexe griechischer Bildwerke« nichts, während die Classicisten über die Frömmler spotteten, für die der sarkastische Kampfhahn Reinhart den seitdem zum Schlagwort gewordenen Spottnamen »Nazarener« aufbrachte. Geschichtlich verewigt wurde der Gegensatz, als Bunsen, der preussische Gesandte, die ganze Colonie zur Taufe seines Töchterchens einlud und Niebuhr mit Thorwaldsen »auf die Gesundheit des alten Jupiter« anstiess. Nur Cornelius stimmte bei, die Andern stutzten und sahen den jungen Düsseldorfer wie einen Ketzer an.

Dieser positiv christliche Standpunkt, der die Kunst nur als Gottesdienst, die Bilder nur als Mittel kirchlicher Erbauung gelten liess, ärgerte auch den Alten von Weimar vom ersten Tage an. Das Bestreben der Nazarener, die Frömmigkeit zur Grundlage der wahren Kunstthätigkeit zu machen, war ein ununterbrochener Gegenstand seines Spottes. Die Religion verleihe keinen Kunstsinn, so wenig sie Geschmack gebe. Er sprach ironisch von den »wackern



Julius Schnorr von Carolsfeld.

Künstlern und geistreichen Kunstfreunden, die zu dem ehrenwerthen, naiven, doch etwas rohen Geschmack der Meister des 14. und 15. Jahrhunderts zurückkehrten. Er gebrauchte von ihnen beständig den Ausdruck sternbaldisiren. Schon Wackenroders Herzensergiessungen hatte er spottend entgegnet, welch unvergleichliche Schlussfolgerung es sei, dass, weil einige Mönche Künstler waren, nunmehr alle Künstler Mönche sein sollten. Er nannte das Leben der Nazarener eine Art Maskerade, die mit dem lebendigen Tage im Widerspruch stehe und erliess 1816 in den Heften über Kunst und Alterthum jenes Manifest über Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst, oder Geschichte der neuen frömmelnden Unkunst von den 80er Jahren her, das die jungen Schwärmer so tief verwundete. Die Lehre war, der Künstler brauche vorzüglich Frömmigkeit, um es den Besten gleichzuthun; eine solche Lehre war sehr einschmeichelnd, man ergriff sie mit beiden Händen, denn um fromm zu sein, brauchte man nichts zu lernen. Die ganze Richtung käme über die sklavische Nachahmung Giottos und seiner unmittelbaren Nachfolger nicht hinaus. Gewiss war es von Goethe eine Inconsequenz, die zeitgenössische Kunst als Nachbildnerin der mittelalterlichen zu tadeln, nachdem sie ihm bei der Nachahmung der Antike nur lobenswerth erschienen war. Er, der als Mann der Mengs'schen Schule sprach und den Nachahmern altitalienischer Kunst einzig die hellenische als Kanon gegenüberstellte, hatte im Grunde kein Recht zu grollen, wenn Fr. Schlegel den classischen Vorbildern die mittelalterlichen entgegensetzte. Aber sonst ist Goethes Ausführungen auch heute kaum etwas hinzuzufügen.

Wie an Carstens erwärmt an den Nazarenern das ideale Streben, das die jungen Schwärmer beseelte. Es gibt nur wenige Maler, bei denen Leben und Kunst sich so vollkommen deckten, wie bei dem sanften, milden, demüthigen Overbeck, dem Apostel Johannes, wie er genannt wurde, jenem jungen Mann mit dem stillen Frieden seiner Seele, der die Kunst lediglich eine Harfe Davids zum Lobe des Herrn



Overbeck: Der Verkauf Josephs.
Aus den Fresken der Casa Bartholdy.

nannte, dem »die Hoffnung, durch seine Werke eine Seele in Glauben und Andacht gestärkt zu haben, weit mehr galt, als aller Ruhm« und der schliesslich in einer Art frommen Wahnsinns endete. Wie bei den Classicisten war es auch bei den Nazarenern reine Begeisterung, die sie trieb, sich von den Fesseln der Schule loszumachen, um von dem todten Machwerk hinweg zu Kunstschöpfungen zu gelangen, die, aus lebendigem Geist hervorgegangen, wieder eine Seele hätten. Selbst der vielgeschmähte Uebertritt der Protestanten unter ihnen zur katholischen Kirche geschah aus der tiefen Ueberzeugung, dass sie mit den Objekten ihrer Kunst auch durch die Religion vereint sein müssten.

In gewissem Sinn bezeichnen sie sogar künstlerisch einen Fortschritt. Sie fanden zwischen sich und den grossen Malern des 18. Jahrhunderts eine nicht mehr zu überbrückende Kluft. Nachdem Carstens alle coloristischen Errungenschaften über Bord geworfen, war es schon eine That, dass die Nazarener in der Zeichnung schwarz auf weiss nicht mehr das höchste Ziel der Malerei sahen,



Overbeck: Heilige Familie.

sondern, wenn auch ängstlich und tappend, sich dem Studium der seligen Farbenfreudigkeit der italienischen Quattrocentisten zuwandten und so nach einer Periode des Papierstils wieder die ersten Maler waren. Nur war das eben lediglich für das 19 Jahrhundert, nicht für die Kunstgeschichte überhaupt ein Fortschritt. Diese ist von den Nazarenern so wenig wie von den Classicisten um neue Formen und Empfindungen bereichert worden.

Auch sie waren Nachahmer und wechselten nur den Herrn, als sie aus der Antike in's Mittelalter flüchteten, an Stelle der Griechen die Altitaliener copirten. Hatten die Classicisten mit einer gewissen kühlen Wissenschaftlichkeit nachgeahmt, so ahmten s i e nach aus der Tiefe des Gemüthes. Wie jene die Griechen, so benutzten sie die Quattrocentisten als Kalligraphievorlagen, nach denen sie ihre Schreibübungen anstellten, schnitten nach der Italiener Formen ihre Schablonen zu und vermochten gleich Mengs nur einen sehr schwachen Abglanz jener heimgegangenen Geister in ihren Werken aufzufangen. Als Eklektiker würden sie auf gleicher Stufe mit den Akademikern von Bologna stehen, nur dass diese ihr ästhetisches Glaubensbekenntniss aus Leonardo, Rafael, Michelangelo, Correggio und Tizian combinirten und unvergleichlich mehr technische Fertigkeit besassen.

Die Nazarener verwarfen grundsätzlich die Anwendung des Modells, aus Furcht, es möchte von der idealen Vorstellung des darzustellenden Charakters ablenken. Sie suchten die Herrschaft über den Stoff, die allein den Künstler macht, nach Dilettantenart durch Begeisterung für den Stoff zu ersetzen. Nur Cornelius wagte nach dem weiblichen Modell zu zeichnen, Overbeck weigerte sich aus



Overbeck: Triumph der Religion in den Künsten.

Scham es zu thun. Die Jungfrau Maria war ihnen das höchste Ideal der Weiblichkeit, aber zugleich als das rein Weibliche ein Gräuel. Je blässer, desto frömmer, desto mehr dem Lamm Gottes ähnlich. Darum sassen sie sich nur zuweilen gegenseitig zu Gewandstudien und malten im Uebrigen ihre Bilder, »um nicht zu naturalistisch zu werden«, in der Einsamkeit ihrer Zellen aus dem Gedächtniss. Wie der Schlegelsche Katholicismus ein blutloser Schemen war, so nahmen auch die Maler den religiösen Gestalten Blut und Sein,

um ihnen nur die abstrakte Schönheitslinie zu lassen. Es sind Wesen, die über Alles, selbst über die richtige Zeichnung erhaben sind und die an innerer Blutleere sterben mussten. Der Satz der Bibel: »Trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes und nach seiner Gerechtigkeit, so wird euch solches Alles zufallen«, wurde von den Nazarenern allzu wörtlich befolgt.

Nur zwei Werke haben sie geschaffen, die bleiben werden und als hervorragendste gemeinsame Arbeiten der ganzen Richtung geschichtliche Bedeutung haben: die Fresken der Casa Bartholdy und der Villa Massimi.

Als die Kunde von der Schlacht bei Waterloo auch in die stillen Zellen der Klosterbrüder gedrungen war, da meinten sie, dass die Kunst sich ebenfalls an diesem allgemeinen Aufschwung betheiligen und wieder ein Faktor in der geistigen Entwicklung der deutschen Nation werden müsse. Nicht zum blossen Spielwerk und Kitzel für die Sinne solle sie angewendet werden, schrieb Cornelius in seinem berühmten Brief an Görres, nicht bloss zur Ergötzung und Prachtliebe hoher und reicher Mæcene, sondern zur Veredlung und Verherrlichung eines öffentlichen Lebens. Die Bedingung dieses künstlerischen Aufschwungs, zugleich ein neues volksthümliches Bildungsmittel, würde die Einführung der Freskomalerei sein.

Und so haben die Brüder von San Isidoro diese wieder »entdeckt«, die zwar von den Dorfmalern immer ruhig weiter betrieben, von den »Kunstmalern« aber seit Mengs' Tagen nicht mehr geübt und während dieses halben Jahrhunderts vergessen worden war. Der preussische Consul Bartholdy in Rom gab ihnen den Auftrag. Ein alter Maurer, der zuletzt unter Mengs den Wandbewurf hergestellt hatte, wurde als technischer Beirath zur Seite gezogen. Karl Eggers aus Neustrelitz machte eifrig chemische Untersuchungen, und Veit soll es gewesen sein, der auf Cornelius' Aufforderung: »Nun Philipp, mache du die erste Probe!« zuerst einen Porträtkopf als Fresco malte, während die Genossen erstaunt und freudig zusahen. Dann gingen die Andern an's Werk und »malten in Gottes Namen drauf los«. »Ja, glaube mir mein Lieber! es ist ein verzweifeltes Ding, so ein ganzes Zimmer auszumalen auf eine Weise, die man nie zuvor weder selbst getrieben noch auch von andern hat treiben sehen. Täglich sagen wir es uns gegenseitig, dass wir rechte Stümper sind, wie wir denn nicht ermangeln, uns immer recht herunter zu reissen. Wie sonderbar es Einem im Anfang ist, wenn man so den nassen Kalk-



Veit: Einführung der Künste durch das Christenthum in Deutschland.

bewurf vor sich hat, da hast du keine Vorstellung davon. Und trotzdem bauen wir täglich neue Luftschlösser von auszumalenden Kirchen, Klöstern und Palästen in — — Deutschland«.

Die Fresken stellen in sechs Wandgemälden und zwei Lünetten die Geschichte des egyptischen Joseph, von seinem Verkauf bis zu seiner Wiedererkennung durch die Brüder dar. Je zwei rühren von Cornelius und Overbeck, die anderen von Veit und Schadow her. Die Arbeit zog sich, durch mannigfache Schwierigkeiten unterbrochen, durch mehrere Jahre hin, und wenn man heute in der Berliner Nationalgalerie den abgenommenen Bildern gegenübersteht, kann man nicht umhin, sie zu bewundern. Es lebt darin eine Anspruchslosigkeit und Innigkeit der Empfindung und trotz aller Mängel und Unselbständigkeiten etwas von der hohen Begeisterung, die Bilder echter ernster Künstler, selbst wenn sie mangelhaft sind, doch thurmhoch über alle Fabrikantenerzeugnisse erhebt. Ein Verein von Jünglingen, der, unbekümmert um Erfolg und äussern Vortheil, nur nach idealen Gütern rang, fand hier zum erstenmal Gelegenheit zu zeigen, was er wollte. In der Deutung von Pharaos Traum und in der Wiedererkennung der Brüder legte Cornelius in einer Formensprache voll Charakter ohne alle Phrase und Gespreiztheit Alles nieder, was er den grossen Italienern an Adel der Gruppenbildung und schöner Linienführung abgesehen hatte. Auf der gleichen Höhe steht Overbeck mit seiner Allegorie der sieben mageren Jahre. Aber nicht nur als Jugendwerke von Künstlern, die, wenn sie auch einer Verfallzeit angehören, doch immerhin die grössten Vertreter einer Periode deut-



Führich: Die Begegnung Jacobs mit Rahel.

scher Kunst waren, verdienen die Bilder, dass man sie hochhält; sie sind überhaupt das Beste, was diese Meister geschaffen haben. Namentlich Cornelius zeigt ein Studium, eine Sorgfalt der Ausführung, ja selbst eine coloristische Haltung, die in überraschendem Gegensatz zu seiner spätern Nachlässigkeit steht. Von der Vorstellung, dass die künstlerische Leistung in der Erfindung, im Entwurf beschlossen, die malerische Ausführung nur gleichgültige, mechanische Zugabe sei, die auch von andern Kräften geliefert werden könnte, war er damals noch frei.

Als die Bilder 1819 enthüllt worden waren, fand in Rom ein deutsches Künstlerfest statt. Rückert, Bunsen, die Humboldt, die Herz waren dabei; Cornelius, Veit, Overbeck hatten die Transparente gestellt. Der Mittelpunkt — erzählt der dänische Romantiker Atterbom — war Kronprinz Ludwig von Baiern, der Abgott aller deutschen Künstler, dessen Hauptleidenschaft schöne Künste und schöne Damen sind. Alles war in altdeutschen Masken, die Damen in breiten Halskrausen. Der Kronprinz war äusserst guter Laune und behandelte die Künstler wie seines Gleichen. Ein Toast wurde auf die deutsche Einheit gebracht. Die Scene kam mir wie ein



Führich: Aus den Illustrationen zum Buche Ruth.

schöner Traum aus dem Mittelalter vor«. Die deutsche Einheit auf einem römischen Maskenball! Die deutsche Nation ein schöner Traum aus dem Mittelalter!

Kronprinz Ludwig hat, indem er Cornelius und Schnorr dem römischen Kreis entführte, wenigstens der deutschen Kunst ein Vaterland geschaffen, und später fanden auch die Andern in der Heimat einen entsprechenden Wirkungskreis.

Philipp Veit, der 1830 als Direktor des Staedel'schen Instituts nach Frankfurt ging, wurde am frühesten ein stiller Mann und hat trotz aller Energie diese Stadt nur auf sehr kurze Zeit zu einem Sitz der christlichen Richtung machen können. Von seinen dortigen Bildern ist wohl das für das Staedel'sche Institut gemalte Fresco Die Einführung des Christenthums durch den heiligen Bonifacius in Deutschland das bedeutendste. Der Apostel hat die Eiche des Donnergottes gefällt, und da wo sie gestanden, sprudelt der neue Quell des Christenthums empor. Die alten Germanen weichen scheu zurück, doch die Jugend lauscht dem Prediger und folgt seinem Hinweis auf die Gestalt der Religion, die mit der Palme des Friedens herannaht. Im Hintergrund erhebt sich ein Kirchenbau und in der Ferne an belebtem Strom eine blühende Stadt im Gegensatz zu dem finstern Urwald, in den die von der Religion sich abwend-



Führich: Aus der Geschichte vom verlornen Sohn.

enden Germanen flüchten. Aus späterer Zeit stammen die beiden Marien am Grabe in der Berliner Nationalgalerie und die Himmelfahrt Mariens im Frankfurter Dom. Es half ihm nichts, dass er seinem Nazarenerthum einen gewissen weltlichen Zug beimischte, der sich in einer weniger asketischen Formensprache und etwas kräftigerem Colorit äusserte. Schon 1841 hatte er das Gefühl, dass die rastlos treibende Zeit an ihm vorüber gegangen sei, legte seine Stelle nieder und ging als Galeriedirektor in Mainz der Vergessenheit entgegen.

Overbeck, der einzige, der sich nicht von Rom trennen konnte, blieb bis zu seinem Tode 1869 der „junge deutsche Rafael", wie ihn sein Vater 1811 in einem Briefe von Lübeck genannt hatte: ein frommer religiöser Dichter von reiner Seele und guter Erziehung, ebenso einfarbig und einseitig wie sanft und demüthig. Anfangs wusste er den alten Meistern wenigstens eine gewisse naive Gottseligkeit ohne bestimmtes Gepräge abzugewinnen, während er sich später mehr und mehr in den trockenen Formalismus abgestorbener Dogmen verlor. Was er zu geben vermochte, hat er in Bildern,


Führich: Aus der Legende vom heil. Wendelin.

wie dem Einzug Christi in Jerusalem und der Klage um den Leichnam Christi — beide in der Marienkirche in Lübeck —, im Rosenwunder in Santa Maria degli Angeli bei Assisi, im Christus auf dem Oelberg im Hamburger Krankenhaus und der Vermählung der Maria von 1836 in der Berliner Nationalgalerie gegeben — Bildern, die nichts aussprechen, was nicht am Ende des 15. Jahrhunderts schon besser gesagt worden wäre. Seine heilige Familie mit Johannes und dem Lamm von 1825 in der Neuen Münchener Pinakothek ist in Composition und Typen eine vollständige Nachahmung des Florentiner Rafael, seine Beweinung Christi in der Lübecker Marienkirche erinnert an Perugino, seine Grablegung wäre ohne Rafaels Bild in der Galerie Borghese nicht denkbar. Und wenn er, dessen Empfindung gleich der Fra Angelicos oder der alten kölnischen Meister ganz in Andacht und Gottinnigkeit aufging, sich gar zur Programmmalerei verstieg, büsste er jegliche Verständlichkeit ein. In dem »Triumph der Religion in den Künsten«, den er 1846 für das Staedel'sche Institut vollendete und worin er den Lieblingsgedanken der Romantiker verkörpern wollte, dass Kunst und Religion in einen Strom zusammenfliessen müssen, hat er den oberen Theil der Disputa, den unteren der Schule von Athen entnommen und beide zu einem mühsam scholastisch erklügelten Ganzen verarbeitet. Nur durch eine Reihe anspruchsloser Zeichnungen, die er für Stiche, Lithographien und Holzschnitte anfertigte, hat sein Name noch einen gewissen Klang. Blätter, wie die Ruhe auf der Flucht, die Auferweckung des Jünglings zu Nain, die Predigt des Johannes oder die Cyklen: 40 Zeichnungen zu den Evangelien, die Passion, die sieben Sacramente lassen sich auch heute noch betrachten, da hier wenigstens keine coloristischen Geschmacklosigkeiten stören.



Steinle: Der Violinspieler.

Auch diese Blätter sind wie seine Bilder weniger gesehen als empfunden, empfunden aber mit einer oft fast kindlichen Keuschheit und Heiterkeit des Gemüths.

Es verräth überhaupt viel Selbsterkenntniss, dass alle diese Meister sich in ihren späteren Jahren immer ausschliesslicher auf das ihrem Wesen entsprechendere Gebiet der Zeichnung zurück zogen. In solchen nur gezeichneten Compositionen und Entwürfen, wo der vergebliche Kampf mit den Schwierigkeiten der malerischen Technik und der gänzliche Mangel an Farbensinn sie nicht hinderten, bewegten sie sich freier und leichter. In ihren Fresken und Oelbildern theils technisch ungenügend, theils in allzusklavischer Nachahmung fremder Ideale befangen, hatten sie als Zeichner mehr den Muth, sie selbst zu sein, und während in den ausgeführten Gemälden mancher feine Zug, manch intimer Reflex der Seele verloren ging oder bei der Sprödigkeit des Materials nicht recht zum Ausdruck gelangte, kommen hier ihre geistigen und gemüthlichen Eigenschaften unverkümmert zur Geltung.

Joseph Führich, einer der überzeugungstreuesten Vorkämpfer dieser rückwärts gewandten Bestrebungen, ist lediglich wegen seiner ausgedehnten zeichnerischen Thätigkeit unserm modernen Bewusstsein in geringerem Maase wie die meisten seiner Genossen fremd geworden. Als Zeichner hatte er begonnen. Er schwärmte als Prager Akademieschüler für Schlegel, Novalis und Tieck und hatte schon vor seiner Romfahrt 15 Blatt zu Tiecks Genoveva radirt. Für seine weitere Entwicklung war Dürer entscheidend gewesen, auf den er durch Wackenroder geführt worden war, und dessen Marien-



Steinle: Märchen vom Rhein und dem Müller Radlauf.

leben er 1821 copirte. »Hier sah ich«, sagt er in seiner Selbstbiographie, »eine Form vor mir, die in schneidendem Gegensatz stand zu derjenigen der Classicisten, die ihre charakterlose Glätte und Gedunsenheit, der missverstandenen Antike entborgt, gern als Schönheit und ihre affectirte Weichlichkeit als Grazie verkaufen wollte. Der aus falschem Schönheitssinne hervorgegangenen verwischten Charakterlosigkeit der gewöhnlichen akademischen Kunst gegenüber sah ich hier eine scharfe, grossartige Charakteristik, die die Gestalten, sie wie zu alten Bekannten machend, durch und durch beherrschte«. Das starke und fromme deutsche Mittelalter nahm damals in Führichs Herzen die Stelle ein, die in Overbecks Gedankenkreis das italienische Quattrocento inne hatte. Und diese altdeutsche Richtung wurde durch seinen römischen Aufenthalt nur zeitweilig unterbrochen. Er wurde, nachdem er 1826 nach Rom gekommen war, Nazarener, gewöhnte sich daran, auf die Bestrebungen seiner Jugendzeit wie auf eine Verirrung zurückzublicken und fand sowohl in Prag, wohin er 1829 nach der Mitarbeit an den Fresken der Villa Massimi zurückgekehrt war, wie in Wien, wo er seit 1841 als Pro-


Aus Schnorrs Bilderbibel

fessor an der Akademie wirkte, reichlich Gelegenheit zur praktischen Durchführung seiner kirchlich orthodoxen Kunstansichten. Seine Fresken in der Johannis- und Altlerchenfelder-Kirche in Wien haben vielleicht coloristisch mehr Haltung, aber formell auch keine grössere Selbstständigkeit als die Werke der Andern. Erst in seinem Alter erinnerte er sich der Eindrücke seiner Jugend und fand damit sich selbst wieder. Der Bauernjunge hatte sich, wenn er in seinem kleinen Geburtsort Kratzau in Böhmen im Sommer die Kühe hütete, einen gewissen offenen Sinn für Natur und Hirtenleben erworben. Dürer verdankte er seine Vorliebe für das Idyllische und patriarchalisch Familienhafte in der heiligen Geschichte, und diese Züge fanden in Bildern wie »Jacob und Rahel« oder dem »Gang der Maria über das Gebirge« sehr liebenswürdigen Ausdruck. Denn mögen in »Jacob und Rahel« die Figuren immerhin aus Pinturicchios und Rafaels Jugendbildern genommen sein, so sind sie doch mit dem landschaftlichen Hintergrund zu einer Idylle von grossem, unschuldig naivem Reiz verwoben. Ganz besonders aber kamen die Eigenschaften, die er Dürer verdankte — eine markige Charakteristik, eine naive Kunst im Fabuliren und ein grösserer Reichthum an frischen, der Natur abgelauschten Zügen — in den cyklischen Compositionen seines Greisenalters zur Geltung. Da ist nichts sentimental Verschwommenes, nichts Akademisches. Führich hatte ein scharfes Auge für das Intime, Trauliche, einen zarten Sinn für die Einzelerscheinungen der Landschaft in Wald und Flur, für die Reize des Alltagslebens wie für das Treiben der Thierwelt, und er, der Idealist, wusste das Geschaute mit einer gewissen realistischen Wahrheit sinnig zu verarbeiten. Die alte Fabel von Boas und Ruth ist unter seinen Händen zu einer lieblichen Idylle aus dem Landleben geworden.

Aus der Geschichte vom verlorenen Sohn hat er den rein menschlichen Kern feinsinnig herausgeschält, und noch im Winter 1870/71 zeichnete der 71 jährige die Legende vom heiligen Wendelin, worin er die Flucht einer von der Welt abgewendeten, gottergebenen Menschenseele in die Natur und ihren Frieden mit zarter Versenkung schilderte.


Cornelius: Aus den Faust-Illustrationen.

Eduard Steinle, der 1833 von Rom nach Wien gegangen war und sich 1838 in Frankfurt niederliess, wird von seinem Biographen Constantin Wurzbach ebenfalls nicht sehr treffend, ein »Madonnenmaler unserer Zeit« genannt, da auch sein Name mehr durch das, was er ausserhalb der ihn hauptsächlich charakterisirenden Kunstrichtung geschaffen hat, auf die Nachwelt zu kommen verdient. In seinen Fresken im Aachener Münster, im Chor der Dome von Strassburg und Köln steht er fest auf dem Boden der Nazarener, das heisst sie enthalten für die Kunstgeschichte nichts Neues. In seinen Märchenbildern aber durchbrach die Phantasie die engen Schranken des Dogmas und rankte sich schaffensfreudig um die uncontrolirbaren Gestalten der Sage. Seine Loreley in der Schack'schen Galerie, wie sie als medusenhafte Todbringerin vom hohen Felsenriff herabschaut, sein Thürmer, der über die Häuser der alten Stadt träumerisch in die Weite blickt, sein Violinspieler, der auf hohem Thurme weltvergessen in die Saiten schlägt — sie haben etwas Musikalisches, Poetisches, jene Frische der Empfindung und ungesuchten Naivetät, die, als Erbtheil seiner Wiener Heimath, auch Schwind in so hohem Grade eigen war. Die romantische Sehnsucht äusserte sich bei Steinle sogar in einer gewissen »Sehnsucht nach der Farbe«. Es geht durch seine Arbeiten ein feines coloristisches Gefühl, das ihn namentlich in seinen Aquarellen selten im Stich liess. Ich denke an die frische, von Schäffer gestochene, getuschte Federzeichnung, in der er mit der Naivetät Memlincs das Leben der heiligen Euphrosyne erzählte; an die fünf Aquarelle zu Grimm's »Schneeweisschen


Cornelius: Aus den Faust-Illustrationen.

und Rosenroth oder an seine Illustrationen Brentano'scher Dichtungen wie die Chronica des fahrenden Schülers und das Märchen vom Rhein und dem Müller Radlauf, in denen er eine Weltfreude und einen landschaftlichen Sinn entwickelt, der bei dem asketischen Nazarener überraschend wirkt.

Julius Schnorr von Carolsfeld war nach der Vollendung des Ariostsaales der Villa Massimi zunächst nach Wien, dann 1827 nach München gegangen, um in den Sälen des Königsbaues der dortigen Residenz die Nibelungen, in den Kaisersälen des Festbaues die Geschichten von Karl dem Grossen, Friedrich Barbarossa und Rudolf von Habsburg zu malen, hat aber sein Bestes ebenfalls erst am Schlusse seines Lebens in Dresden geschaffen: die markigen Holzschnitte seiner Bibel in Bildern, die in so kräftigen, frischen Zügen die heilige Weltgeschichte erzählen.

Am fremdesten sind dem heutigen Geschlecht die Zeichnungen von *Cornelius* geworden. Seine Blätter zu Gœthes Faust, haben zwar eine gewisse herbe Strenge der Auffassung, die er Dürer absah, aber auch Zeichenfehler, Uebertreibungen, Härten und perspektivische Mängel, die er bei Dürer nicht gefunden hatte. In seinem zweiten Werk, dem Nibelungencyklus hat beabsichtigte altdeutsche Eckigkeit mit beabsichtigter moderner Unbeholfenheit eine noch weniger erfreuliche Mesalliance geschlossen.



VII.

Die Münchener Kunst unter König Ludwig I.

Vor mehr als 1700 Jahren lebte ein römischer Kaiser. Der hat die Kunst leidenschaftlich geliebt, von einer geistigen Höhe angesehen wie wenige nach ihm und als die monumentale Vollendung der hellenisch-römischen Cultur begriffen. Wandelnd auf den Höhen des Geistes, selbst künstlerisch begabt, suchte er den höchsten Genuss des Herrschers in Bauten und Kunstschöpfungen. Durch ihn wurde der Thätigkeit der Künstler ein Feld eröffnet, wie es weder vorher noch nachher ihnen geboten ward. Unberechenbare Summen hat er für seine Unternehmungen ausgegeben, so dass das Volk zuletzt über die Bauwuth des Kaisers murrte. *Allein* seine Villa in Tibur, die den Umfang einer Stadt hatte, war ein Abbild des Liebsten und Schönsten, was er in der Welt bewundert hatte. Sie vereinigte fast alle berühmten Bauten Athens in mustergültigen Copien in sich. Die Baukunst aber hatte alle andern Künste im Gefolge. Die grossartigsten plastischen Sammlungen wurden angelegt, denn kein Anderer hatte mehr Gelegenheit, antike Kunstwerke aus griechischen Städten zu erwerben; zahllose Wandgemälde, darunter Scenerien all der Städte und Gegenden, die ihn auf seinen Reisen gefesselt hatten, blickten von den Wänden herab.

Und doch steht die Nachwelt dieser Kunstblüthe gleichgültig gegenüber. Jene Zeit träumte zwar, noch von der Sonne Griechenlands bestrahlt zu sein, aber es war ein erborgter Glanz, der über die Benutzung und Reproduktion classischer Vorbilder nicht hinauskam. Der Kaiser konnte noch soviel griechische Tempel aufbauen und ausmalen lassen, so vermochte er doch keinen Phidias und Polygnot ins Leben zu rufen, der ihm die Formen des Alterthums neu beseelte. Die Namen der Künstler, die für ihn arbeiteten, sind heute vergessen. Sie waren nicht mehr original, sondern copirten nur die Typen der Epochen Griechenlands und Aegyptens, ihre

Kunst war eine Wiederholung alter Ideale ohne Zeit- und Lokalgepräge. Die 15 noch aufrechtstehenden Säulenkolosse des von ihm errichteten Olympieion wirken wie etwas durchaus Fremdartiges in Athen, scheinen eher nach Baalbeck und Palmyra als in diese Musenstadt zu gehören. Die kaiserliche Spielerei mit einem Album von Weltwundern aber hätte Epiktet als Sentimentalität belächelt. Die Zeit Hadrians hat Bauten, Statuen und Bilder zu Tausenden, Originalwerke keines hervorgebracht.

Ob, wenn wieder eine Spanne Zeit vergangen ist, das Urtheil über die Kunstschöpfungen König Ludwigs I. wohl viel anders als über die Kaiser Hadrians lauten wird? Auch Ludwig war — fast glaubt man die Lebensbeschreibung Hadrians zu lesen — ein enthusiastischer Verehrer der Kunst wie wenige. Als nach dem Wiener Frieden die politische Hoffnung Deutschlands in die Brüche gegangen, war er der einzige unter dem beträchtlichen Fürstenvorrath des alten Bundes, welcher der obdachlosen Kunst sich annahm, und er hat in dieser Hinsicht eine grossartige kunstgeschichtliche Mission erfüllt. Die schöne Begeisterung des Königs für die ideale Bedeutung der Kunst, von der er inmitten der philiströsen Enge und Beschränktheit seiner Zeit die Erziehung unseres sich selbst suchenden Volkes erhoffte zum Edlen und Grossen, bleibt ein unverwelklicher Ehrenkranz für sein Haupt. Der Gedanke Schillers von der æsthetischen Erziehung des Menschen war in ihm lebendig geworden und mächtig. Er hat mit seinen Bestrebungen vollkommen das geleistet, was auf den gegebenen Grundlagen kunstgeschichtlich zu leisten möglich war. Er hat, in 23 Jahren mehr als 37 Millionen Gulden aus seiner Privatschatulle ausgebend, aus München das gemacht, was es heute ist, die erste Kunststadt in Deutschland, hat das Bœotien, das es vordem war, in ein Athen verwandelt, die Münchener Kunstsammlungen gegründet, die Bauwerke geschaffen, die der Stadt ihr Gepräge geben. Alle diese neuen Wandflächen bot der hohe Herr dem Cornelius an und befahl: bemale sie mir. »Sie sind der Feldmarschall, sorgen Sie für gute Divisionsgeneräle«. Hatte Cornelius 1814 an Bartholdy geschrieben, »das kräftigste und unfehlbare Mittel, das der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem grossen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung geben könne, sei die Wiedereinführung der Frescomalerei, wie sie zu Zeiten des grossen Giotto bis auf den göttlichen Rafael in Italien gewesen« — so war dieser Traum hiermit über alle Erwartungen erfüllt. Seit

den grossen Zeiten Italiens war ein so reges Kunsttreiben nicht gesehen worden, ein Kunstleben, das in jener trüben Zeit politischen Stillstandes und Rückschrittes wahrlich nicht der schlechteste Theil deutscher Geschichte war. Nur dass auf diesem Boden damals eine »Blüthe deutscher Kunst« bestanden habe, kann die Nachwelt ebensowenig wie bei der Hadrianischen Epoche anerkennen.

Wie bei Bartholdy als Kind, so in Massimis Villa als Jüngling
Teutsches Fresco wir sehn, aber in München als Mann

dichtete König Ludwig. Nach zwei Menschenaltern will es scheinen, als ob auch in dieser Münchner Frescomalerei der 20er und 30er Jahre weniger Originalleistungen der deutschen Kunst des 19., als schwache Reflexe der italienischen des 16. Jahrhunderts zu sehen wären.

Verschiedene günstige Umstände vereinigten sich damals, gerade Cornelius in den Augen der Zeitgenossen als das Non plus ultra eines grossen Künstlers erscheinen zu lassen. Seit Tiepolo war die monumentale Kunst in Deutschland eingeschlafen. Die Münchener Fresken machten den ersten Versuch, wieder in's Grosse zu gehen. Und mit Cornelius hatte die deutsche Kunst, schien es, gleich die schwindelnde Höhe erstiegen, zu der die italienische einst Michelangelo geführt hatte. Man glaubte in ihm den alten Buonarotti wieder auferstanden. Wie beim jüngsten Gericht der Sixtina sei die Bewegung seiner heroischen Gestalten eine plastisch-pathethische, im Typus selbst, auch der Frauen, jenes Terribile, das vor ihm nur Signorelli und Michelangelo erreicht hätten. Sein Erscheinen, hiess es, könne fast an eine Art Seelenwanderung glauben machen; in ihm scheine wirklich der Geist des alten Florentiners, dieses Riesen der Renaissance, der Welt von Neuem geschenkt zu sein. Die italienische Kunst des Cinquecento erfreute sich nun damals der ausschliesslichen Gunst der deutschen Forscher. Nur *sie* war mustergiltig; hier suchten die Aesthetiker nach den Regeln und Gesetzen, die der Kunstentwicklung überhaupt vorstünden. Und da man in Cornelius' Werken alle Eigenschaften dieser Kunstweise wieder zu finden glaubte, so ergab sich ganz logisch das Urtheil, das Kronprinz Ludwig in die Worte zusammenfasste: »Seit denen Cinquecentis gab es keinen Maler wie Cornelius«.

Zugleich entsprach das Gedankenhafte seiner Werke den Wünschen einer Zeit, als Deutschlands geistige Elite, die unerquickliche Plattheit des Lebens zu vergessen, sich in die tiefsten Tiefen der Spe-

culation vergrub. »Was liegt daran«, schreibt Hallmann, »dass uns jedes selbstständige frohe Nationalgefühl fehlt. Wir trachten gar nicht darnach, dieses Gefühl in Schlachten und Kriegen zu erwerben, wir streben nach etwas Höherem. Die Welt fängt an, der Deutschen Geist und Wissen zu achten, wir glauben darin andern Völkern voranzugehen und sehnen uns nach einer Ausdrucksweise, sehnen uns, durch die Kunst diesen hohen Gedanken eine Form zu geben, um ein Denkmal unseres glücklichen Zustandes der Nachwelt zu hinterlassen. . . . Darum ist es ein bemerkenswerthes Zeichen der Zeit, dass die Malerei die schwere geistige Errungenschaft des Denkens zum Gemeingut auch aller derer zu machen bestrebt ist, die der Spekulation auf ihre schwindelnden Höhen oder der Forschung in ihre tiefsten Tiefen zu folgen weder Macht noch Beruf haben; dass sie versucht, die Resultate jener Forschungen in die frische und überall lebendige Anschauung — das Element der Künste — zu übertragen«.

Das zu thun, war Cornelius der geeignete Mann. Was für eine Fülle von Gedanken und Gelehrsamkeit ist in seinen Werken niedergelegt!

In der Glyptothek ging der Grundgedanke des Cornelius dahin, das durch die Gestalten der hellenischen Götter geschmückte Leben und Wirken der Natur zu schildern. Für die Bilderreihe des Göttersaals bot die Theogonie des Hesiod die Grundlage, an ihr die Idee vom schöpferischen Geiste als dem Sieger im Himmel und auf Erden zu exemplificiren. Im zweiten Saal wurde die menschliche Leidenschaft, Kraft und Gewalt, das griechische Heroenleben in Scenen aus der Ilias behandelt. Die Fresken der Ludwigskirche sollten die Kreise der christlichen Offenbarung als eines geschlossenen Ganzen durchlaufen und in symbolischer Anschauung von der Weltschöpfung bis zum Weltgericht schildern. In den Fresken für den Berliner Camposanto war beabsichtigt, »die allgemeinen und höchsten Schicksale des Menschengeschlechtes, das Walten der göttlichen Gnade der Sünde der Menschen gegenüber, die Erlösung von Sünde, Verderben und Tod, den Sieg des Lebens und der Unsterblichkeit« zur Darstellung zu bringen. Jedes einzelne dieser Bilder ist eine Abhandlung. Jedes auf der einen Wandfläche steht in einem bestimmten Verhältniss zu dem der andern, tiefe philosophische Speculationen spinnen sich vom einen zum andern hinüber. Oder er bewegt sich überhaupt in Compositionsreihen, die ein Netz von Gedankencombinationen



Cornelius: Aus den Glyptothekfresken.

zwischen Bild und Bild hinüber- und herüberziehen. Er hat, wie er sich selbst ausdrückte, in seinen Werken seine philosophische Doctordissertation geschrieben.

Und diese gemalte Gelehrsamkeit entsprach dem, was die Zeit mit ihrer vorherrschenden Gedankenhaftigkeit wünschte. Die Gelehrten wollten in Cornelius den Dichter, den Doctor der Philosophie, legten den einzigen Werth auf den Gedankeninhalt des Kunstwerkes und sahen ihre höchste Aufgabe darin, dem Inhalt einen womöglich noch correkteren Ausdruck zu geben, als der Künstler selbst. Der Gedanke, hiess es, sei das A und O für die bildende Kunst und müsse auch bei der schemenhaftesten äussern Erscheinung als vollgültig anerkannt werden.

Diese Anschauungen haben sich nun heute geändert. Ein langer Verkehr mit den alten Meistern und der ausländischen Kunst hat allmählich auch uns Deutsche von jener Hypertrophie des Gehirns geheilt, an der wir früher der Kunst gegenüber litten — einem Leiden, dessen bezeichnendstes Symptom der völlige Mangel an Sinnlichkeit war, an jener Empfänglichkeit für die Schönheit der Form und den Reiz der Erscheinung, die die Grundstimmung einer Gesellschaft, in der die Kunst blühen soll, immer gewesen ist und immer sein muss. Wir sind allmählich dazu gekommen, uns in der Malerei für das Malerische zu interessiren, in erster Linie das Gemalte selbst ins Auge zu fassen und erst dann zu fragen, was der Maler sich dabei gedacht hat oder der Beschauer sich dabei denken könnte. So wenig ein Gedicht gefällt, das einen annehmbaren Gedanken in schlecht stilisirte, holperige, klanglose Verse gebracht hat, so wenig macht der hochtrabendste Gedanke an sich schon ein Kunstwerk. Gedankentiefe allein ist ein Ding, das mit Künstlerthum blutwenig zu thun hat; der Inhalt für sich, und mögen es welterschütternde Ideeen sein, macht niemals die Kunst aus. Wir haben gelernt, vor



Cornelius: Aus den Glyptothekfresken.

Tizians himmlischer und irdischer Liebe den höchsten Genuss zu empfinden, sobald wir nur die Augen aufschlagen und obwohl bis heute nicht feststeht, was das Bild eigentlich darstellt. Und wir wissen nicht minder, dass, was Rafaels Schule von Athen unsterblich macht, nicht das gedankenreiche, von einem unbekannten Gelehrten festgesetzte Programm ist, sondern die künstleriche Kraft des Meisters, die Intensität, mit der er das im Stoffe kaum Geahnte zum Ausdruck brachte, die selbständige Stärke und Sicherheit, mit der Form und Farbe jede Figur und jede Bewegung im Bilde zu umschliessen und zu gestalten wussten.

Nicht minder feinfühlig hat kunstgeschichtliches Studium allmählich für Originalität gemacht. Die äusserliche Aehnlichkeit eines Künstlers mit irgend einem Heros der älteren Kunstgeschichte bestimmt uns nicht mehr, ihn auf gleiche Höhe mit jenem zu stellen. Wir sind dazu gekommen, in der Kunst nur die Originalgenies zu verehren, in jeder Nachahmung aber ein testimonium paupertatis zu sehen, mag das Vorbild Praxiteles oder Michelangelo heissen. So erklärt sich die geringe Schätzung, deren einzelne alte Meister sich erfreuen. In Mabuse und Marten Heemskerk glaubten ihre Zeitgenossen, die grosse urgewaltige Titanennatur Michelangelos, seine mächtigen Formen und ungeheuren Motive wiederzufinden. Heute heisst es von ihnen mit Recht, dass sie nur Michelangelos Zerrbild lieferten, sich in hohlen Phrasen bewegten und dass ihre religiösen Bilder kalt und aufgeblasen, ihre mythologischen Darstellungen mit nackten Figuren schwülstig und abstossend wirken. Ueber

Gerard de Lairesse schrieb sein Biograph Houbraken: »Es ist nicht möglich, alle die Kunst und Cabinetsbilder, Deckengemälde und Säle, die er ausgemalt hat, zu beschreiben, oder es sollte wohl ein ganzes Buch füllen.« Heute wird Lairesse als unerquicklicher Manierist mit ein paar Zeilen abgethan. Was die Zeitgenossen Michelangelo'sche Grossheit und Wildheit nannten, erscheint dem historischen Blick nur als gespenstige Wiederholung.

Und dieser Massstab auf Cornelius angewendet, führt zu gleich betrübendem Ergebniss. Die Geschichte, die erbarmungslose, hat sich einen Augenblick besonnen, ob es je etwas Aehnliches gegeben, und ist dann über ihn, wie über jene Aelteren, zur Tagesordnung übergegangen. Auch in ihm können wir nicht mehr, wie es die Zeitgenossen thaten, ein Originalgenie, sondern nur einen Nachahmer sehen. In der retrospectiven Laufbahn der neueren Kunstgeschichte beginnt mit ihm, Heinrich Hess und Schnorr eine neue Phase: der Fortschritt von den Bahnen der frühen Italiener, denen die Nazarener gefolgt waren, zum Anschluss an die Blüthezeit des Cinquecento. Cornelius' Werke sind die mächtigen Schatten, die die Riesengestalten des Michelangelo in unsere Zeit herüberwarfen. Schatten aber! Sie haben kein Blut getrunken. Von Michelangelo geht eine direkte Linie zu Millet, aber ich glaube nicht, dass er sich über Cornelius freuen würde, der ihn nur als Gradus ad Parnassum benutzte. Seine Werke sind Schöpfungen einer zwar gebildeten aber kunstarmen Zeit. Hatte der Idealismus Michelangelos sich auf den naturalistischen Schultern Donatellos und Ghirlandajos aufgerichtet, so entsprang dieser neue Cornelianische fertig aus Rückerinnerungen und war deshalb von Anfang an ohne Skelett. Er ist ein Verfallzeitidealismus, nicht einer, der nach jahrhundertelangem Wachsen und Keimen sich als höchste Frucht einer ausgereiften Kunstblüthe ergibt. Michelangelo fasste die Bestrebungen der italienischen Kunst seit Giotto in sich zusammen, Cornelius, einsam in einer kunstlosen Zeit, die alle Traditionen, alle Atelier- und Schultechnik verloren hatte, glaubte dieselbe Höhe dadurch ersteigen zu können, dass er die dem Michelangelo abgesehenen Formen zu Trägern moderner Wissensfragmente machte, und hat dabei die Erfahrung bestätigen müssen, die Goethe (in der Geschichte der Farbenlehre) mit den Worten bezeichnet: »selbst vollkommene Vorbilder machen irre, indem sie uns veranlassen, nothwendige Bildungsstufen zu überspringen, wodurch wir denn meistens am Ziel vorbei in einen grenzenlosen Irrthum geführt werden.«

Zur gleichen Zeit, als Heinrich Hess in der Münchener Basilika seine Kalligraphieübungen nach Rafael und Andrea del Sarto anstellte, machte Cornelius seine Schulexercitien nach Michelangelo. Was bei jenem Grösse, ist bei ihm leere Pose, was bei jenem »Furia«, bei ihm mühsam nachcopirtes Zeug. Da wo der schreckliche Florentiner in sich selbst den Ausdruck seiner übermenschlichen Gestalten fand, ahmt der gelehrte Epigone Attituden, Wendungen, Gruppen nach, die jeder kennt, der einmal die Reise nach Italien gemacht und sich ein paar Stunden in der Sixtinischen Capelle aufgehalten hat. Man glaubt durch's Telephon die grosse Stimme des alten Florentiners zu hören, nur abgedämpft oder falsch pathetisch in Dingen, zu denen es gar keines Pathos bedurfte. Alle Gesichter sind zur Grimasse verzerrt, die Haare blähen sich wie Schlangen, die Gewänder fliegen, die Leute schreien, wo sie reden sollten, reissen den Mund auf, als ob sie eine Armee commandirten, strecken die Arme aus, als wollten sie die Welt umfassen. Wenn Frauen ein Kind im Arm haben, erdrücken sie es. Wenn ein Koch eine Hammelkeule röstet, giesst er die Sauce mit herakleischer Geste auf, und wenn ein Kellermeister einen Schlauch ausleert, gleicht er einem Flussgott, der eine Ueberschwemmung brütet. Seine Menschen, um kraftvoll und heroisch zu sein, gehen auf Siebenmeilenstiefeln, verrenken sich die Glieder, strecken das »Riesenmass der Leiber« weit über Menschliches heraus. Jeder Kopf hat eine andere Farbe, der eine ziegelroth, der andere rosa, der dritte caput mortuum. Dazu das akademische Draperiewesen, diese geschwungenen Gewänder mit ihren gerollten, gequirlten Falten, die sachlich gar keine Berechtigung haben, nur zur Verschönerung des Daseins dienen. »Ach, sagt Goethe irgendwo in seinen Briefen, wie wahr ist es, dass nichts merkwürdig ist, als das Natürliche, nichts gross als das Natürliche, nichts schön als das Natürliche und nichts etc. etc. als das Natürliche.« Michelangelo lässt sich schwer verdauen, und das Ergebniss war bei Cornelius der gleiche Manierismus, dem vor 300 Jahren jene Niederländer verfallen waren, mit dem einzigen Unterschied, dass er sie als Gelehrter so weit überragte. Diese Eigenschaft, die ihm, wenn er Bücher geschrieben hätte, gewiss sehr zu statten gekommen wäre, kann nun bei seiner künstlerischen Schätzung nicht mitsprechen, so wenig man bei der Würdigung des Gerard de Lairesse dessen schriftstelleriche Leistungen in Frage zieht. Ja sie wurde ihm, da ihn sein Beruf in die Malerei verschlagen hatte, recht eigentlich zum Fluche, da sie ihn zu einer

Unterschätzung des Formellen verleitete, wie sie überhaupt in der Kunstgeschichte noch nie da war. Nicht genug, dass er sich für die erhabensten Gedanken begeisterte, ohne für ihre Darstellung andere Formen als kunstgeschichtliche Reminiscenzen übrig zu haben — er nahm sich nicht einmal die Zeit, die dem Michelangelo nachempfundenen Formen formell durchzugestalten und steht deshalb als Künstler noch tief unter dem Niveau jener Niederländer, bei denen wenigstens keine zeichnerischen Unrichtigkeiten und coloristischen Geschmacklosigkeiten stören. Er wollte die Wände nicht um darauf zu malen, sondern um darauf zu denken, fühlte sich ausschliesslich als Dichter, als gedankenbrütender Gelehrter und achtete, mit der Ausführung dieser Gedanken beschäftigt, Form und Farbe so wenig mehr, als es einem Schriftsteller einfällt, seine Manuscripte auch noch durch schöne Schrift und stilvolle Behandlung der Tinte auszeichnen zu wollen. Nur so erklärt sich die unverantwortliche Sorglosigkeit, mit der er seine Cartons den Schülern überantwortete und diese bei der Ausführung nach Belieben schalten liess; nur so das ganz haltlose Colorit sowohl in der Glyptothek wie der Ludwigskirche, ein Colorit, das schon damals weit unter dem Niveau der malerischen Leistungsfähigkeit stand und nur als Leistung einer ganz auf eigene Faust arbeitenden, gänzlich ungeschulten Schule zu entschuldigen ist.

Ein solcher Mann, der etwas Lernbares nicht zu lehren hatte, sondern nur durch geistige Eigenschaften hervorragte, die sich nicht übertragen lassen, war selbstverständlich der gefährlichste Akademiedirektor, seitdem es in Deutschland Akademien gibt; um so gefährlicher, als schon die imponirende Persönlichkeit dieses ernsten kleinen Mannes im schwarzen Tuchanzug, sein feierliches Auftreten, dieses Adlerauge mit dem heissen Blick, dem man es anzusehen glaubte, dass er wie Dante Himmel und Hölle geschaut, geradezu fascinirend auf die Schüler wirkten. »Wie es Menschen gibt, die zu Heerführern geboren sind, so Cornelius zum Haupt einer Malerschule,« sagte König Ludwig, und Schwind erzählt fast komisch, mit welch zitternder Ehrfurcht er sich bei seiner Ankunft von Wien dem Meister vorstellte. Der rothhaarige junge Mann in den verwachsenen Kleidern war schüchtern in den Sälen der Glyptothek umhergeirrt, da plötzlich sieht er in einem Strahlenglanz, wie er Phoebus Apollo umfliesst, hoch oben auf dem Gerüst keinen Geringeren als Cornelius selbst in all seiner Ruhmesherrlichkeit, der nun, gewohnt, junge Künstler



Peter Cornelius.

bald erröthend bald erbleichend sich in Stammeln vor ihm verlieren zu sehen, gnädig zu dem unbekannten Sterblichen herabsteigt. »Er ist ein ganz kleiner Mann in einem blauen Hemd mit rother Schärpe. Er sieht äusserst streng und vornehm aus, und seine schwarzen glänzenden Augen sind auffallend. Er stieg von seinem Thron herab, vertauschte seinen blauen Janker mit einem eleganten Gehrock, trank sehr gemächlich ein Glas Wasser, machte mir mit kurzen Worten eine Erklärung von dem, was bereits gemalt sei und was noch dazu gehöre, dass mir die Haut schauderte, ergriff einige Schriften und sagte, er habe auf der Akademie zu thun.«

Gleich die Reform der Akademie, mit der er in München bebegann, zeigte die schroffe Einseitigkeit seiner Anschauung. Sie wurde zu einer Schule für Frescomalerei umgestaltet. »Einen Lehrstuhl der Genre- und Landschaftsmalerei, schrieb er 1825 an den König, halte ich für überflüssig, die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach«. Aber da er selbst die Frescomalerei nur mangelhaft beherrschte, gelang es ihm nicht einmal, eine Schule von Frescomalern, sondern nur eine solche von Cartonzeichnern in's Leben zu rufen.

»Lesen Sie gute Dichter, den Homer, Shakespeare, Gœthe, vergessen Sie mir auch die Bibel nicht. Der Pinsel ist der Verderb unserer Kunst geworden, er führte von der Natur ab zum Manierismus«. So übertrug Cornelius alle seine eigenen Mängel auf die Schule, die deshalb von vornherein den Todeskeim in sich trug. Es kam zu einem oft in den burleskesten Auftritten geführten Vernichtungskampf der Cornelianer gegen die Langerianer, die verachtet wurden, weil sie noch einige technische Kenntnisse aus der Zopfzeit herüber genommen. Cornelius selbst hatte einmal, als er darauf aufmerksam gemacht wurde, dass er in einem seiner Cartons einem griechischen Helden sechs Finger gegeben, gleichgültig geantwortet: »Ja und wenn er sieben hätte, was würde das der Idee des Ganzen

schaden?« Es war also logisch, dass die Corneliusschüler erst recht über die Anwendung des Modells erhaben waren. Zur Zeit, als sich München in ein Athen verwandelte und die Maler mit ihren Fresken die Stadtmauern bedeckten, gab es, wie erzählt wird, in München ein einziges Modell, und der arme Kerl sei Hungers gestorben. Oder gar die Farben, die hassten sie, die waren so schwer zu behandeln. »Nun bitte ich Dich, ob Einer die Lust haben soll, das Frescomalen mühsam zu erlernen und Kalkdampf zu schlucken«. Sie ahmten manierirt ihren Herrn und Meister nach, dessen Namen sie auf den Lippen führten, ohne einen Strahl seines Geistes empfangen zu haben. »Die Natur, wenn sie einmal einen Frühling hervorbringt, so ist sie auch verschwenderisch. Talente, Talente, genug für Jahrhunderte«. Mit diesen Worten hat Cornelius selbst seine Schüler gefeiert, jene Carl Herrmann, Strähuber, Hermann Anschütz, Hiltensperger und Lindenschmit senior, bei deren Namensnennung höchstens die Arkaden des Münchener Hofgartens in beängstigende Erinnerung treten.



Wilhelm Kaulbach.

Was von Cornelius fortlebt, ist nur der Mensch, die Persönlichkeit. Was stets ehrfurchtsvoll die Nachwelt an ihm anerkennen wird, ist, dass er von früher Jugend bis ins hohe Greisenalter in ungebrochener Kraft sein Ideal hochzuhalten, das auszusprechen und zu behaupten gewagt hat, von dessen Richtigkeit *er* überzeugt war; dass er niemals der grossen Menge gegenüber Sammtpfötchen machte, sondern die Klaue ehrlich zeigte. Dieser hohe Wille des Cornelius, die hohe Anschauung, die er von den Zielen der Kunst hatte, sollen uns heilig sein. Alle seine Werke sind einer reinen, edlen und grossen Seele entsprungen. Er ist eine Physiognomie, ein stolzes, kühnes Profil, das eine Geistesrichtung ausdrückt und das man nicht vergisst. Er war ein Mann — als Maler ein Schicksal für die deutsche Kunst, aber ein stolzer, vornehmer Geist. Er selbst sagte

einmal: »Auch die Kunst hat ihre Priester und ihre Pfaffen«, und wenn er am Abend seines Lebens das Bekenntniss ablegte: »Ich habe immer, in allen Verhältnissen meines Lebens, eine heilige Scheu für die Göttlichkeit der Kunst bewahrt, ich habe mich nie dagegen versündigt«, so glauben wir ihm das aufs Wort.

Dieser unendliche Ernst, der Cornelius' Schaffen durchzieht, erhebt ihn so hoch über *Wilhelm Kaulbach*, und sichert seinem Namen auch dann noch Fortleben, wenn Kaulbachs Ruhm mit dem letzten jener »Gebildeten«, für deren Geschmack er arbeitete und die ihn auf den Schild gehoben, begraben sein wird. Nach rein künstlerischen Gesichtspunkten, an den alten Meistern gemessen, stehen beide gleich tief. Fasst man aber das Problem der Kunstkritik mehr als ein Problem der Psychologie als der Aesthetik, sucht man, in welchen Beziehungen das Kunstwerk zur Seele seines Urhebers steht, so sinkt die Wagschale des Cornelius, und die Kaulbachs schnellt federleicht in die Höhe. Cornelius wollte das Volk zu sich emporziehen und erkaufte diesen Idealismus damit, dass er unverstanden blieb, auf Popularität verzichten musste. Kaulbach, der unterthänige Diener eines p. t. Publikums, der das spartanische Eisen der cornelianischen Kunst in stark vermischte Kunstvereinsmünze umwechselte, der Menge zu Gefallen die lüsterne Sinnlichkeit in das wallende Gewand der ernsten Muse hüllte, fand zeitlebens jubelnden Beifall, aber das bekannte Gepäck, mit dem man in die Unsterblichkeit einzieht, war bei ihm *noch* viel geringer. Da die Cornelianische Gedankenmalerei auf dem Gebiete der religiösen und mythologischen Kunst den Rahm abgeschöpft hatte, suchte er an ihre Stelle etwas Actuelleres, Zeitgemässeres zu setzen, das er in der damals so beliebten Geschichtsphilosophie, dem weltgeschichtlichen Epochebild fand, und gab dem wissbegierigen Publikum ein gedrucktes Programm in die Hand mit der erforderlichen Auskunft über die grossen Ideen und tieferen Bezüge, die das Bild angeblich enthielt. Da die Strenge der cornelianischen Formgebung die Menge abstiess, milderte er sie durch oberflächliche kalligraphische Eleganz, bildete, was dort herb und eckig war in ein gefallsüchtig Weicheres um, indem er seine gar nicht farbig gedachten Bilder obendrein mit insipiden Farbenzusammenstellungen ausputzte, an die Stelle der illuminirten Monumentalholzschnitte des Cornelius den Oeldruck setzte. Durch diese malerischen Concessionen that er den Axthieb in den Baum, den die Cartonzeichner aufgepflanzt. Seine Rolle ist die des Compromiss-



Kaulbach: Die Hunnenschlacht.

mannes zwischen Cornelius und Piloty: seine Arbeiten sind als Fresken zu »schön«, als Oelbilder zu mangelhaft. Er war es, der die Carton-Aera, wenn auch mit gleissendem Gepränge zu Grabe trug.

Eine Geisterschlacht, eine Schlacht in der Luft, die Hunnenschlacht, macht unter seinen Werken den Anfang. Unten ein realer geschichtlicher Vorgang, oben das Ueberführen desselben ins Geisterreich. Die Schlacht ist vorbei, die Leiber der Erschlagenen liegen am Boden, aber die Seelen setzen den Kampf in den Lüften fort und bemühen sich dabei, einige Nuditäten zur Schau zu stellen. Die mit geistreichen Beziehungen vollgepfropfte und durch weitläufige gedruckte Erklärungen commentirte Zerstörung Jerusalems folgte nach. Ihren Trumpf spielte diese Programmmalerei im Treppenbau des Berliner Museums aus, wo auf einem Raum von 240 Fuss Länge und 28 Fuss Höhe das »tiefe Gedankenspiel des historischen Weltgeistes«, die »gesammte Culturentwicklung aller Völker und Zeiten in ihren geschichtlichen Hauptphasen« geschildert wurde, jenen Momenten, »die in der weltgeschichtlichen Entwicklung die bedeutungsvollen



Kaulbach: Das Reformationszeitalter.

Knotenpunkte bilden, zu denen sich die einander durchkreuzenden und verschlingenden Fäden des weltgeschichtlichen Dramas der Völker zusammenschürzen. Die Hunnenschlacht und die Zerstörung Jerusalems wurden wieder in den Cyklus aufgenommen, dazu traten der Thurmbau zu Babel, die Blüthe Griechenlands, die Kreuzfahrer und das Reformationszeitalter. Die ganze Hegel'sche Philosophie ist auf der Mauer vorgetragen. Da jedoch das Neue der Bilder nicht in der Neuheit und Grösse der Anschauung liegt, ist es nicht mehr angebracht, auf das »eigenthümlich Unfassbare« der Gedanken näher einzugehen. Was das Auge sieht, sind nur nach Recepten aufgebaute Compositionen und mehr oder weniger gut gestellte lebende Bilder mit theatralischen Affekten und rohen Farben.

Von seinen sonstigen grossen Bildern machte besonders die Seeschlacht bei Salamis wegen des untergehenden Harems Aufsehen. Im Nero stellte er das orgiastische Treiben der Römer der Verfallzeit dem Todesenthusiasmus der ersten Christen gegenüber, während er in dem grossen Kohlecarton Peter Arbues eine für ein satyrisches



Kaulbach: Der Kampf gegen den Zopf.
Aus den Fresken der Neuen Pinakothek.

Witzblatt geeignete Zeichnung zu monumentalem Massstab emporschraubte.

Wilhelm Kaulbach ist kein ernst zu nehmender Künstler. Woltmann, der das schon vor zwanzig Jahren aussprach, versuchte wenigstens den Illustrator zu retten, bedauerte, dass ein Mann, der das Zeug zu einem deutschen Hogarth gehabt, sich zu seinem Unglück in die Schule des Cornelius verirrte. Doch diese Annäherung thut auch Hogarth Unrecht. Kaulbachs Illustrationen enthalten Nichts, was viele Andere nicht besser gemacht hätten. In seinem »Reineke« setzte er Grandvilles 1842 in Paris erschienene »Scènes de la vie privée et publique des animaux« dem deutschen Publikum mit einigen Veränderungen vor. In seinen Prachtillustrationen (Gœthes Frauengestalten u. dgl.) betrat er erfolgreich den Weg, der bei Paul Thumann endet. Und Thumann steht über Kaulbach. Die flaue accentlose Zeichnung, die rundliche »Schönheit« der declamatorisch leeren Köpfe, das Akademische ist ihnen beiden gemein, aber das penetrante Demimondeparfüm, das lüsterne Satyrlächeln, das nicht vor Gœthe die Waffen streckt, die Speculation auf die Sinnlichkeit, der selbst die keuschesten, duftigsten Gestalten deutscher Poesie nur dazu dienen, dem Publikum ein paar Nuditäten hinzuwerfen, wie dem Hund einen Knochen — sie sind Kaulbach allein zu eigen. In seinen Todtentanzzeichnungen zog er ins Frivole, was Rethel vorher mit feierlichem Ernst gesagt.

Wenn zwei Auguren sich begegneten, lachten sie und so fing der Satyriker schliesslich selbst über seine monumentalen Bilder zu

lachen an. Nachdem er in den Wandbildern des Berliner Museums die kulturgeschichtliche Entwicklung der Menschheit verherrlicht, gab er im Fries zu verstehen, dass das Ganze doch nur ein »Kehrichtfass und eine Rumpelkammer« gewesen. Den Auftrag, an den Oberwänden der neuen Pinakothek das von König Ludwig hervorgerufene Münchener Kunstleben in einer Bilderfolge zu schildern — das Wetter war seitdem rücksichtsvoll genug, sie nahezu unsichtbar zu machen —, erledigte er dadurch, dass er verspottete, was er verherrlichen sollte.

All die Meister Kunstbahnbrecher, wie die Herren selbst sich nennen,
Wahrlich Widderköpfe sind sie, Mauern damit einzurennen.
Mit dem Loche in der Mauer ist's noch lange nicht geschehen,
Da muss erst der Held erscheinen, siegreich dadurch einzugehen.
Gegen jenes Ungeheuer ziehen sie zu Feld mit Phrasen,
Wie die sieben Schwaben einstmals ritterlich bekämpft den Hasen.
Voran zieht der edle Ritter Schnorr, der Künste Don Quixote,
Seine Rosinante setzt er, statt des Pegasus in Trotte;
Heiliger Hess, sein Sancho Pansa, Du nicht liebst das offene Streiten,
Und du lässt dich sachte, sachte, 'rab von Deinem Esel gleiten.
Was ist denn so grosses Neues in der Neuen Kunst geschehen?
Nichts, als was sie nicht der alten, langst vergangnen abgesehen
Wande ich auch Lorbeerkränze all um diese Alltagsfratzen,
Würden sie sie doch nur zieren zu bedecken hohle Glatzen.

Das ist der Commentar, den Kaulbach selbst dazu schrieb, und einen »carnaval au soleil« hat Theo Gautier den Cyklus genannt. »Millionen liess der König sich's in jungen Jahren kosten, um die Kunst emporzubringen, und nun bezahlt er im Alter noch zwanzigtausend Thaler, um sich dafür verspotten zu lassen«, sagte Schwind. Am Grabe der romantischen Literatur erschallt das laute übermüthige Gelächter Heinrich Heines, und die romantische »Monumentalperiode deutscher Kunst« endet ebenfalls in der Selbstironisirung.

Da übrigens sowohl die Wandbilder der Neuen Pinakothek wie die Arkadenfresken und die meisten andern Monumentalmalereien der Epoche heute Ruinen sind und nur mit einigen schwachen Farben, deren Wind und Wetter noch nicht ganz Herr wurden, von der Vergänglichkeit ihrer einstigen »Schönheit« erzählen, so ist es offenbar an sich schon ein Irrthum gewesen, wenn Cornelius gerade von der Einführung der Frescomalerei das Emporkommen einer »nationalen deutschen Kunst« erwartete. Schon die Venetianer des Cinquecento

haben sehr gut gewusst, weshalb sie keine Fresken malten. Die Monumentalmalerei in dem Umfang, wie sie Cornelius anstrebte, war eine importirte Pflanze, die im Klima des Nordens nicht gedeihen konnte, und wenn er daher ausschliesslich sie betonte und der Oelmalerei eine michelangeleske Verachtung entgegenbrachte, so war das eine Einseitigkeit, die sich später dadurch rächte, dass diese, seit den van Eycks die Basis im Kunstbetrieb der germanischen Völker, in München ganz von vorne erlernt werden musste.



VIII.

Die Düsseldorfer.

AM Rhein bestand — das gab damals Düsseldorf seine Bedeutung neben München — statt einer Cartonschule eine Malschule. Wilhelm Schadow, ihr erster Direktor, war als Künstler ohne jede persönliche Note, hatte aber von seinem grossen Vater eine Richtung auf technische Gediegenheit überkommen, die ihn und seine Schule zu den reinen Gedankenmalern streng cornelianischer Observanz in einen gewissen Gegensatz brachte, ja die stellenweise noch heute zu imponiren vermag. Schon in Rom war er, als einziger von den Nazarenern, französischen Einflüssen zugänglich gewesen, während sich die Andern ängstlich von den Mitgliedern der französischen Akademie fern hielten. Und diese formale Richtung seines Talentes gab ihm später das Zeug zu einem tüchtigen Lehrer. Gleich bei seiner Ankunft in Düsseldorf im November 1826 war er von einer stattlichen Schülerschaar begleitet: Carl Friedrich Lessing, Julius Hübner, Theodor Hildebrandt, Carl Sohn, H. Mücke und Christian Kœhler, zu denen sich später Eduard Bendemann, Ernst Deger und Andere gesellten. Sie wurden die Hauptpfeiler der berühmten altdüsseldorfer Schule, die bald vom jubelnden Enthusiasmus der Zeitgenossen getragen war. Auf den Ausstellungen in Berlin erlebte die junge Malerschule einen Triumph nach dem andern. Jünglinge, die eben noch in der Schule sassen, gewannen plötzlich einen Namen, der in ganz Deutschland gefeiert wurde, weil ihre Werke merkwürdig schlagend die sentimental romantische Stimmung der Zeit zum Ausdruck brachten.

Die Freiheitskriege von 1813, die selbst in die stille Klause der römischen Nazarener einen Hauch frischer Weltfreudigkeit hatten dringen lassen, waren nicht wie die Siege von 1870 ein Produkt umsichtiger Berechnung, sondern eine That auflodernder Begeisterung gewesen, und auf die Begeisterung war nun die Enttäuschung gefolgt. 1810 hatte Fichte, während die französischen Bajonette vor dem Fenster blinkten und französische Trommeln den Klang seiner Worte

übertäubten, an der Berliner Universität jene berühmten Reden gehalten, die für Deutschland Reveille schlugen. Zu gleicher Zeit schrieb Kleist seine Hermannschlacht: man solle Napoleon behandeln, wie Hermann den Varus. »Was blasen die Trompeten, Husaren heraus« schmetterte es durch die Lüfte. Das Lied vom »Gott, der Eisen wachsen liess«, stieg in brausenden Akkorden zum Himmel. Und bald darauf waren dieselben Löwen, die bei Leipzig den Corsen geschlagen, mit Arndt von einem grossen geeinten Vaterland geträumt hatten, wieder die gutmüthigen Leute geworden, die in ihren Duodezstäätchen wie ehemals ihr Bier tranken und ihre Pfeife rauchten. Diese trübselige Zeit, da die eigene Gegenwart nach keiner Seite Befriedigung bot, musste nothwendig eine hingebende Neigung für die Vergangenheit nähren. Jene stolze Vorzeit, die das Ideal besessen hatte, das die Gegenwart nicht hatte erreichen können, ward zum Gegenstand schwärmerischer Verehrung. Man vertiefte sich in die alten Schatzkammern halb verblichener deutscher Erinnerungen, flüchtete hilfesuchend in die Zeit, da es ein einiges deutsches Reich gegeben. Die Rückkehr zu den Ruinen der Vergangenheit war ein Protest gegen die farblos graue Gegenwart. Die Vaterlandsbegeisterung der Freiheitsdichter schlug um in die Schwärmerei für die entschwundene Herrlichkeit des mittelalterlichen Deutschland. Sie erinnerten sich mit schmachtender Melancholie der Tage, da die Raubritter von ihren Burgen Stadt und Land beherrschten. Schenkendorff sang Hymnen auf die alten Domkirchen, wühlte mit heiligem Schauer in den Helden- und Rittergebeinen der Kapellen und schrieb ein Gedicht zur Erinnerung an den 1000jährigen Todestag Karls des Grossen; Arndt, der Sänger der Freiheitskriege, griff mit Erbitterung den »Industrialismus« an, eiferte gegen die Maschinen und den Dampf; Zacharias Werner verfasste sein Lied: »Das Feldgeschrei sei: alte Zeit wird neu«.

Der Wissenschaft und Dichtung hat diese romantische Strömung unermesslich weite Gebiete erschlossen. Die Geschichte der alten Kaiserzeiten stieg in märchenhaftem Glanze neu auf. Die Poesie ergriff den Wanderstab und ritt mit wunderschönen Ritterfräulein auf weissem Zelter durch Wald und Flur. Verzauberte Naturgeister, Elfen, Feen und Kobolde begegneten ihr. Nirgends duftet und klingt es so harmlos von Baumblüthe und Kinderjubel, wie in Tiecks wunderherrlichen, zart hingehauchten Elfenmärchen oder in den Schriften Clemens Brentanos, jenen köstlichen Erzählungen vom Vater Rhein, von den Nixen und dem kristallenen Schlosse drunten in

den grünen Wellen, Bildern von schalkhafter Anmuth, traumhaft lieblich wie die rheinischen Sommernächte. Uhland sang, wie einst die ritterlichen Dichter mit den Goldharfen, »von Gottesminne, von kühner Helden Muth, von lindem Liebessinne, von süsser Maiengluth«. Noch heute im Rheinthal zwischen verwitterten Burgen auf grauen Felsen glaubt man hineinzuschauen in dieses Reich der Romantik wie in lauter Räthsel, die Berg und Thal aufgeben. Rhein und Romantik.

Kein Ort in Deutschland war mehr geeignet, der Boden einer romantischen Kunst zu werden, als Düsseldorf, die stille Stadt an den sagenumkränzten Ufern des grünen Stromes. Im 15. Jahrhundert hatte neben der Schule von Florenz, wo ein reiches politisches und humanistisches Leben strömte, wo grosse Bauten, Denkmäler und Fresken Architekten, Bildhauer und Maler in gleichem Maasse beschäftigten, in den abgelegenen Bergthälern von Umbrien, dem Lande der Wunder und Visionen, jene Oelmalerschule bestanden, die in den tiefen Augen und dem zarten Antlitz der Madonna ihr einziges, ewig neues Ideal sah, die schwärmerische Sehnsucht der Seele, die Rührung, die Sentimentalität zum ausschliesslichen Gegenstand ihrer Bilder machte. So steht im 19. Jahrhundert der Münchener Schule mit ihren zahllosen Bauwerken, ihren massenhaften Statuen und der episch-dramatischen Frescomalerei des Cornelius, der »Deutsches und Hellenisches, Faust und Helena vermählte«, jene sentimental-lyrische düsseldorfische Malerei gegenüber, die Madonnen und Stammesbrüder Jeremiae, Ritter und Räuber, Zigeuner und Mönche, Nixen und Nonnen mit gleich schmachtender Zärtlichkeit umfing. Stofflich und technisch ergänzt sie Cornelius und die Nazarener: den Münchener Meister durch die Pflege der Oelmalerei, die Nazarener, indem sie von den beiden Säulen des Mittelalters, Kirche und Ritterthum, weniger die kirchliche als die profane betonte. Die Nazarener sind alterthümelnd asketisch, die Düsseldorfer modern süsslich, weich, verblasen, sentimental.

Graf Raczynski und Friedrich von Uechtritz haben hübsch von dem damaligen Leben in Düsseldorf erzählt, und ihre Schilderung nimmt sich wie ein Capitel aus Tacitus' Germania aus. Grand dieu! bons et affectueux Allemands! rief ein Pariser Kritiker des gräflichen Buches in wehmüthiger Rührung und hielt seinen eigenen Landsleuten, den verdorbenen Römern, der fashionablen, in die Eleganz des modernen Luxus versunkenen Pariser Künstlerwelt



Th. Hildebrandt: Der Krieger und sein Kind.

diese tugendhaften deutschen Sitten preisend vor die Seele. Durch kein städtisches Leben abgezogen und ohne weitern Zusammenhang mit ihrer Umgebung, lebte die Düsseldorfer Künstlercolonie für sich abgeschlossen dahin. Der Maler sah und hörte nur wieder Maler. Einer hockte neben dem Andern im Atelier, selbst die Erholung zwischen der Arbeit war höchstens dem Besuch einer andern Werkstatt gewidmet. Den ganzen Tag malte man, schickte die Bilder, wenn sie fertig waren, in den Kunstverein und half sich im Uebrigen durch eine kleine Passion über langweilige Stunden hinweg. Hildebrandt hatte sich eine Käfersammlung angelegt. Lessing, der Jäger, sammelte Pfeifen und Hirschgeweihe und fühlte sich in dem kleinen Zimmer, das er mit Sohn zusammen bewohnte, erst wohl, als es wie die Wohnung eines alten Oberförsters aussah. In dem Bewusstsein, dass Politik den Charakter verderbe, liessen sie sich durch keine Tagesfragen den Frieden ihres Künstlerlebens trüben. Die Wenigsten lasen eine Zeitung. Selbst in dem Revolutionsjahr 1830 bestand ihre Theilnahme an den Welthändeln nur in der Sorge, dass durch einen Krieg ihr idyllisches Dasein unterbrochen werden könnte. Und hatte man am Tage gearbeitet, so wallfahrtete man an Sommerabenden nach dem »Stockkämpchen«, erquickte sich an einem Napf saurer Milch, schob Kegel oder machte einen Wettlauf zwischen den Gemüsefeldern des Gartens. Im Winter versammelten sie sich jeden Sonnabend punkt 7 Uhr im Gasthaus zu einem Literaturabend. Tiecks Werke, die Dramen Calderons und Lopes kamen mit vertheilten Rollen zum Vortrag oder Uechtritz las Abschnitte aus der deutschen Geschichte, den Kreuzzügen, der deutschen Kaiserzeit, den hussitischen Unruhen vor. Jeden Sonntag Abend war Gesellschaft bei Schadow, ein geistig sehr distinguirter Kreis, in dem Landgerichts-



Sohn: Die beiden Leonoren.

rath Immermann, Felix Mendelssohn, Kortum, der Dichter der Jobsiade, Assessor v. Uechtritz und Landgerichtsprocurator Schnaase mit ihren Damen selten fehlten. Doch die Hauptfesttage waren die wöchentlich zweimal stattfindenden Theatervorstellungen. Die von Immermann geleitete Bühne war für die jungen Maler der Ort, wo sie ihre wichtigsten Anregungen holten. Einige traten mit Immermanns Beihülfe sogar selbst in Dilettantenvorstellungen auf, die im Hause Schadows stattfanden und denen die ganze vornehme Gesellschaft beiwohnte. Auch die Düsseldorfer Bilder verdanken nicht dem Leben, sondern dem Theater ihr Dasein. Die Düsseldorfer Maler waren Jünglinge, deren Schaffen nicht im Leben wurzelte, sondern auf Belesenheit, auf Bildung beruhte, junge Leute, die sich stets in guter Gesellschaft bewegten und die grossen Schmerzen dieser Welt alle, aber nur auf den »Brettern, die die Welt bedeuten«, durchkostet hatten.

Theodor Hildebrandt wurde Düsseldorfs Shakespeare. Die Schlegelsche Uebersetzung war vor Kurzem erschienen und Immermann in Düsseldorf der erste, der Shakespeare auf der deutschen Bühne einbürgerte. Die Aufführungen seiner Dramen wurden wie Festtage gefeiert. Während Immermanns Bühnenleitung kamen in den Jahren 1834—37 an 15 Abenden Hamlet, Macbeth, König Johann, König Lear, der Kaufmann von Venedig, Romeo und Julie, Othello und Julius Caesar zur Aufführung. Damit ist zugleich das Stoffgebiet Hildebrandts, der sich oft auch an der scenischen Einrichtung der Stücke betheiligte und in den Schadow'schen Vorstellungen besonderes Schauspielertalent an den Tag gelegt haben soll, gekennzeichnet. Nur selten nahm er zu andern Dichtern seine Zuflucht. In seinen Faustbildern und in seiner »Warnung vor der Wassernixe«

huldigte er Gœthe, und zu seinem »Räuber« liess er sich von einer der vielen Varianten des Rinaldo Rinaldini, die damals den Markt überschwemmten, vielleicht auch von Byron, der grossen Einfluss auf die Düsseldorfer ausübte, anregen.

Gœthes Frauengestalten — besonders die Leonoren — wurden vom alten Vater *Sohn* in Oel transponirt. *Ed. Steinbrück* malte Genoveven, Rothkäppchen, Elfen und Undinen nach Tieck und Fouqué, in H. Stilkes Bildern aus den Kreuzzügen wurde W. Scott dem deutschen Publikum vorgeführt, während Plüddemanns Bilder aus dem Leben des Columbus auf die gleichnamigen Dramen von Klingemann und Rückert zurückgehen. Durch Uhlands Erstlingswerke waren die Ritterfräulein, die vom Söller ihres Schlosses dem einsamen Schäfer ein trauriges Ade zuwinken, die Vätergruft, in der sich der letzte Ritter des Stammes schlafen legt, die Turniere, in denen melancholische Helden sich erstechen, in Schwung gekommen. Seine Liebesworte des Hirten an die Hirtin



Ed. Steinbrück: Genoveva.

Und halt' ich dich in den Armen
Auf freien Bergeshöh'n,
Wir seh'n in die weiten Lande
Und werden doch nicht geseh'n

gaben Bendemann das Motiv zu seinem gleichnamigen Bilde.

Der junge Lessing dankte Uhland den Stoff zu seinem ersten Treffer, dem trauernden Königspaar, das seinen Namen mit einem Schlag zu einem der Gefeiertsten deutscher Kunst machte.

Wohl sah ich die Eltern beide,
Ohne der Kronen Licht
Im schwarzen Trauerkleide,
Die Jungfrau sah ich nicht.

Nach Bürger malte er eine Lenore — natürlich in sogen. »mittelalterlichem« Kostüm, um so »der unmalerischen Gewandung nach der Mode des siebenjährigen Krieges auszuweichen« — gleichzeitig mit Hildebrandt einen »trauernden Räuber«, der von der Abendsonne voll beleuchtet, auf der Spitze eines Felsens über die Verderbniss der Welt nachgrübelt. Dass sie Alle nebenbei für die Hohenstaufen schwärmten, hängt mit dem Erscheinen von Ramers Geschichtswerk 1823 zusammen, das mehr als einst Schillers 30jähriger Krieg das Publikum beschäftigte und zahllose Dramen hervorrief: In den Jahren 1825—29 gingen Immermanns Friedrich II., Eichendorffs Ezzelin, Raupachs Hohenstaufencyklus mit nie geahntem Erfolg über die Bühne.

Selbst die idyllischen und rührenden Scenen aus dem Alten Testament und die Hebräerelegien sind offenbar auf Theateranregungen zurückzuführen. Die Nazarener hatten — abgesehen von den Fresken der Casa Bartholdy, für deren Stoff die Rücksicht auf das religiöse Bekenntniss des Bestellers massgebend war — ihren Bedarf hauptsächlich aus dem Neuen Testament gedeckt. Diese Leidenstragödie Jesu lag den Düsseldorfern fern. Den wenigen neutestamentlichen Bildern von W. Schadow und den schwärmerischen Madonnen von Deger, Ittenbach und dem kleinen Perugino Mintrop steht eine viel grössere Anzahl von Scenen aus dem Alten Testament gegenüber, das damals zu zahlreichen Dramen verarbeitet worden war. Hübner, Zeitlebens zu idyllischen und schwermüthigen Scenen neigend, malte Boas und Ruth, das erste grössere Gemälde, das seinen Ruf begründen half. Nachdem E. A. Klingemann das ganze Leben Mosis bühnengerecht gemacht, hatte Christian Kœhler mit seiner Aussetzung und Findung Mosis Erfolg und ging, durch Raupachs Semiramis veranlasst, von den biblischen auf orientalische Heroinen über. Th. Hildebrandt lehnte sich in seiner Judith an Tiecks gleichnamige Tragödie an. Kehrens Bild »Josef gibt sich seinen Brüdern zu erkennen« entstand, nachdem die Oper »Josef in Aegypten« in Düsseldorf aufgeführt war. Den Trumpf spielte 1832 Bendemann in seinen »Trauernden Juden« des Kölner Museums aus, nachdem Byron soeben in seinen israelitischen Gesängen für die traurigen Schicksale der Kinder Israel Propaganda gemacht und Friedrich von Uechtritz sein Drama »die Babylonier in Jerusalem« hatte aufführen lassen, das mit der Klage des Jeremias und der Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft endete:



Bendemann: Die trauernden Juden.

Wein' über die, die weinen fern in Babel,
Ihr Tempel brach, ihr Land ward, ach! zur Fabel!
Wein'! es erstarb der heil'gen Harfe Ton,
Im Haus Jehovas haust der Spötter Hohn.

Seine späteren Oelbilder — Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem von 1834 im Besitze des deutschen Kaisers und die Wegführung der Kinder Israels in die babylonische Gefangenschaft von 1872 (Berliner Nationalgalerie) waren Variationen des gleichen Themas.

Das Vorgehen der Düsseldorfer entsprach also ganz dem Programm, das Püttmann in seinem Buche aufstellte: »die Darstellungen der Malerei können aus zwei Gebieten genommen werden, der Geschichte und der Poesie, der Künstler kann ein historisches Factum zur Darstellung wählen oder die in rhythmische Form verwandelte Phantasie eines Fremden in sichtbares Gewand kleiden; die Geschichte zeigt ihm ausdrucksvolle Gestalten und auch dem minder gewandten Künstler wird es möglich, eine getreue Copie zu schaffen; arbeitet der Maler nach Gedichten, so werden seine Darstellungen lohnenden Beifall finden, da sie das Schöne und Geliebte in sichtbarer Gestalt wiedergeben«. Den Hauptbeifall aber werden Werke haben, die der Zeitstimmung entsprechend solche Geschichts- und Dichterstellen verbildlichen, »die das menschliche Leiden in

seinen verschiedenen Abstufungen vom häuslichen alltäglichen Jammer bis zum stummen Schmerz eines unrettbaren Verderbens, zum Ausdruck bringen.

Die Scala des Schmerzes von der trüben Melancholie bis zum qualvollen Leiden ist dementsprechend die Specialität der Düsseldorfer gewesen. Auf der ersten Stufe stehen die Bilder, die »das gewöhnliche aber herbe Leid der Eltern über den Tod oder die trübe Zukunft der Kinder« darstellen. Lessings Königspaar trauert über den Tod der Tochter; Hagar, weil sie ihren Ismael in der Wüste zurücklassen muss; Genoveva, weil die rettende Hirschkuh so lange auf sich warten lässt. Der tödtliche Liebesgram ist vertreten durch Lessings Lenore, der Liebesgram beim Abschied durch die beiden Darstellungen Romeos und Julies von Sohn und Hildebrandt. Selbst die Mörder der »Söhne Eduards« trauern ob ihrer Unthat, als sie die Kinder erblicken:

> Das zarte Paar lag, sich einander gürtend,
> Mit den unschuldigen Alabasterarmen:
> Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
> Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten.

Hiob trauert, weil sein Haus eingefallen ist; Hübners Ruth, weil sie, um ihrem Manne zu folgen, sich von ihrer weinenden Mutter trennen muss; Stilkes Pilger in der Wüste, weil sein Pferd verdurstet ist; Plüddemanns Columbus, weil er sich der Gnade Gottes, Amerika entdeckt zu haben, nicht würdig weiss; Kiederichs Karl V., weil er sich zu früh in's Kloster zurückgezogen und dort von seinen tickenden Uhren gequält wird. Die Hohenstaufen appellirten natürlich noch mehr an's Mitleid: das Geschick des schönen Enzin, des Manfred und Conradin erweckte in den Gemüthern Gefühle bitterster Wehmuth. Selbst die Räuber trauern über die Verworfenheit der Welt. Das Zeitalter war dazu gekommen, seine eigene philisterhafte Einrichtung dermassen zu verachten, dass es in den Gegnern der bürgerlichen Ordnung, den Räubern, die Vertreter des Rechtes erblickte. Alles Verderben, hiess es, gehe von den Beamten aus, und edle Räuber seien berufen, das Bestehende umzuändern. Ihr Bundesgenosse dabei war der Wilddieb. Er wurde in einer Zeit, als die Revision des Jagdrechts der einzige bescheidene Wunsch war, den das Volk an seine Fürsten zu stellen wagte, mit logischer Consequenz als Opfer der Ungerechtigkeit, als Befreier des kleinen Mannes

aus den Klauen der Feudalherrschaft gefeiert. Die zahlreichen Bilder, die ihn verherrlichen, wie er unter den Schüssen der Forstgehilfen in seinem Blute zusammenbricht, sind das Seitenstück zu Raupachs »Schleichhändler« und der andern so beliebten Literatur, die das Leben des Wilddiebes auf der Bühne wie im Roman als Rührstück behandelte.

Dem heutigen Geschlechte wird es — Gott sei Dank — recht schwer, überhaupt noch die Stimmung zu verstehen, aus der diese Erzeugnisse hervorgingen. Sie sind durch eine ganze Welt von den Anschauungen der Gegenwart geschieden, so wie das Deutschland von 1890 und das Deutschland von 1830 durch eine Kluft gross wie die Welt getrennt sind. Wir Jüngeren, die noch in die Schule gingen, als Bismarck sein Wort vom Eisen und Blut gesprochen, verstehen es kaum mehr, dass dieses realistische Deutschland von heute vor zwei Menschenaltern ein sentimentales Deutschland war. Die Düsseldorfer sind — darin liegt culturgeschichtlich ihre Bedeutung — die echten Vertreter dieses Zeitalters der Sentimentalität. Eine Generation, die sich in thränenseligen Träumereien verlor, musste nothwendig in diesen Rittern und Edelfrauen, Knappen und Edelknaben, Mönchen und Nonnen, die unendlich verliebt oder unendlich fromm, alle aber unendlich sentimental thaten, voll Entzücken, ihr eigenes Fleisch und Blut wieder erkennen und durch Dinge, die heute nur ein Lächeln oder Achselzucken hervorrufen, bis zu Thränen gerührt werden. Wohin man den Blick richtete, begegnete man dieser Welt. Die Wände waren behängt mit ihr, sie prangte auf Kupferstichen, Lithographien bis zu den colorirten Bilderbogen hinab; legte man seinen Kopf zum Mittagsschlaf auf ein Kissen, war ein verliebtes Ritterpärchen oder eine betende Nonne daraufgestickt; setzte man seinen Fuss auf einen Teppich, so hatte man unter sich edle Jägerinnen zu Pferde, den Falken auf der Hand; auf Cigarrenetuis und Taschentüchern trug man sie im Rock mit sich herum, auf Reisesäcken führte sie der Sonntagsreiter wie der Tourist durch die Welt.

Dabei sind die Düsseldorfer Bilder technisch nicht ohne Verdienst. Zwar »Michelangelos Grösse« hatte Bendemann nicht, und Sohns Carnation ist von »Tizian'schem Farbenschmelz« verschieden. Aber gegenüber der Einseitigkeit, mit der die Frescomalerei in München betrieben wurde, muss die Pflege der Oelmalerei in Düsseldorf als eine löbliche That erscheinen. Die Düsseldorfer waren die ersten in Deutschland, die versuchten, wieder malen zu lernen. Auf die

äusserste künstlerische Zerfahrenheit, wie sie zuerst unter Cornelius geherrscht, folgte unter Schadow eine Zeit ernsten Studiums und gewissenhafter Arbeit, die nach Bewältigung der technischen Mittel strebte. Der freundschaftliche Wetteifer, womit einer den andern zu überbieten suchte, führte zu überraschenden Fortschritten, die der Düsseldorfer Schule technisch damals das Uebergewicht über alle andern deutschen Kunstschulen sicherten.

Und wenn trotzdem ihre Bilder sich nicht als lebenskräftige Kunstwerke bewährten, so liegt das daran, dass auch sie unter dem Drucke jenes Schablonenidealismus standen, der fast alles damals Producirte heute so ungeniessbar erscheinen lässt. Die ideale Schönheitslinie hat aus den Gestalten blutlose Schemen, verwässerte Theaterfiguren gemacht. Wie für Cornelius die Philosophie, war für die Düsseldorfer die Poesie die Arche Noah. Das Interesse, das der Dichter erregte, war ihr Alliirter, der Windhauch der Poesie machte ihr Schifflein flott, der allgemeine poetische Inhalt half über das unzureichende künstlerische Interesse hinweg. Ohne Anlehnung an den Dichter hätten ihre süsslich faden Figuren von Anfang an nicht stehen können. Denn es ist an diesen Romankönigen, Phantasierittern, Juden und Theaterprinzessinnen nach den vom Idealismus daran vorgenommenen Retouchen nichts lebensfähig, absonderlich und eigenthümlich, alles generalisirend, allgemein menschlich. Ein König ist stets ein Heldenkönig mit schwarzem Harnisch, wallendem Bart und rothem Scharlachmantel; eine Königin wird entweder stolz, mit braunen Haaren, oder milde, mit blonden Locken dargestellt. Bei den beliebten Zweifigurenbildern aus Dichtern bewegt sich die Charakteristik in den allgemeinsten Gegensätzen: die Brünette in rothem Kleid mit weissen Aermeln, die sanfte Blondine mit dem dazu gehörigen blasslilafarbenen Kleid, die eine in üppiger Fülle, die andere in schmächtiger Zartheit. Die Männer braun, die Frauen weiss, die Jünglinge rosig. Die Ritter tragen Silberhelme mit und ohne Federbusch, bald mit aufgeschlagenem, bald mit herabgelassenem Visier, und sitzen zuweilen auf Musenrossen, die bald zierlich, bald derb gebaut sind. Die einzigen Affekte, denen sie unterliegen, sind die mit Hilfe des Gipskopfes interpretirten: der Ehre, der Treue, der Liebe. Und da Gemüth und Heldenhaftigkeit deutsche Nationaltugenden sind, müssen sie, während sie den Gegner todtstechen, zugleich sentimentale Gesichter machen. Selbst die Räuber sind generalisirte Musterknaben. Das Düsseldorfische Ideal von Schönheit lief auf eine gewisse sanfte, wellenhaft graziöse Schwingung der

Umrisse hinaus, die allem Männlichen und Scharfen, Energischen und Charakteristischen, allem was an die Natur erinnern konnte, ängstlich aus dem Wege ging. Sie sogen nicht nach Leonardos Weisung als Kinder an den Brüsten der Mutter Natur, sondern schätzten sie nur als ihre Tante, wofür sich die verschmähte Natur durch Körperlosigkeit und Schemenhaftigkeit der Gestalten rächte. Und da die »Furcht vor gemalten dummen Streichen« sie nicht einmal zu kühnen Missgriffen kommen liess, so kann man ihre Bilder weder loben noch tadeln, sich weder darob freuen noch ärgern, sondern steht ihnen sine ira et studio mit dem lauwarmen Gefühl absoluter Gleichgültigkeit gegenüber.



IX.

Das Vermächtniss der deutschen Romantik.

ZWEI Jüngeren war es vorbehalten, das Ziel zu erreichen, das Cornelius und den Düsseldorfern in nebliger Ferne vorschwebte. Und — ein sonderbares Spiel des Zufalls — der grösste deutsche Monumentalmaler des 19. Jahrhunderts ging aus der Düsseldorfer, der grösste Romantiker aus der Münchener Schule hervor.

Alfred Rethel war, als er den Auftrag erhielt, die Fresken im Aachener Kaisersaal zu malen, 24 Jahre alt und hatte vorher auf der Düsseldorfer Akademie, dann bei Veit in Frankfurt gearbeitet. Aber die Bilder lassen weder an seine Düsseldorfische, noch an seine nazarenische Erziehung denken. Die Thaten Karls des Grossen, des Urahnen der deutschen Kaisergeschlechter, sind darin erhaben und lebensvoll zugleich verkörpert. Rethel hat seinen herbkräftigen Albrecht Dürer studirt, aber nur wie ein verwandter Geist den verwandten. Weder Cornelius, noch Schnorr haben altdeutsche Heldengrösse und versunkene Kaiserherrlichkeit, die grosse Vorzeit, das eiserne Mittelalter in so markigen Zügen geschildert. Wie schlicht in seiner Heldengrösse steht der gewaltige Sachsensieger neben der niedergeworfenen Irmensäule, wie einfach und majestätisch zieht er in dem eroberten Pavia ein. Was ist das für ein unerbittlicher und unwiderstehlicher Mann der Schlacht, wie er unter die Mauren hineinstürmt, die sich um ihren Götzenwagen schaaren, und mit welcher ernsten Geisterwürde blickt er als Leichnam auf den jungen Kaiser Otto hernieder, der in seine Gruft gedrungen und schaudernd vor der entseelten Hülle des grossen Vorfahren kniet. Da ist nirgends eine Spur von Pose, nirgends Füllwerk, überall Einfachheit, Sparsamkeit, Klarheit. Nur das Nothwendige ist im Lapidarstil hingeschrieben. Keine bedeutungslose Phrase stört seine Erzählung; nie opfert er einer äusserlichen Schönheit der Linien die innere Bedeutung;

seine Formen sind wie seine Gedanken, streng und bestimmt. Er zeichnet mit fester Hand in scharfen Linien wie ein Schriftsteller, der sich äusserster Kürze befleisst und deshalb besondern Nachdruck auf seine Sätze und Worte legt. Bewundernswerth ist die Selbsterklärung in diesen Bildern, die einleuchtende Klarheit, womit sie, ohne Hülfe eines Commentars aussprechen, was sie zu sagen haben, die Unmittelbarkeit, mit der sie den zu gebenden Inhalt in künstlerische Anschauung umsetzen. Und diesem Inhalt entspricht die Malerei. Es ist zu bedauern, dass Rethel selbst nur vier seiner Entwürfe coloristisch ausführen konnte und die Vollendung der übrigen dem Maler Kehren übertragen wurde, der durch sein Streben nach Farbenreiz den Gesammteindruck des Cyklus zerstörte. Die von Rethel selbst gemalten Bilder stimmen gerade durch ihre coloristische Einfachheit wunderbar zu dem machtvollen Zeichnungsstil. Auch Rethels *Malerei* hat etwas Graues und Eisernes, Starres und Düsteres. Auch er gehört zu den Stilisten, deren Werkzeug mehr die Kohle als der Pinsel ist; aber er hat, obwohl kein Colorist, die Farbe doch frei beherrscht, nie eine Geschmacklosigkeit begangen, sondern mit merkwürdig sicherem Gefühl die Farbengebung in dem Maasse schlichten, jedoch bedeutenden Effektes gehalten. Er wäre der Mann gewesen, eine monumentale deutsche Kunst zu schaffen. Ein tragisches Geschick. Heinrich von Kleist, der grösste deutsche Dichter der nachclassischen Zeit, der zu so Hohem, zu der Schöpfung eines neuen dramatischen Stils berufen war, erschoss sich, und der Hüne Alfred Rethel musste im Wahnsinn enden. Kaum 40 Jahre alt, ging er im Düsseldorfer Hofgarten an der Seite des Wärters spazieren, Kiesel vom Wege aufsammelnd, ein armer, blöder, irrsinniger Mann.



Alfred Rethel.

Nur zwei Zeichnungscyklen sichern ausser den Aachener Fresken seinem Namen die Unsterblichkeit: der »Zug Hannibals über die Alpen« und der »Todtentanz«. Als Zeichner wie als Frescomaler ist er der gleiche Recke, spricht er dieselbe starke, männliche Sprache.



Rethel: Die Niederwerfung der Irmensäule.
Aus den Fresken im Aachener Kaisersaal.

Hier steht die Heldenschaar der Carthager bang, doch entschlossen am Fusse der fürchterlichen Alpenpässe; jähe zerrissene Felswände, Abgrund, Eis und Schnee thürmen sich vor ihnen auf. Nun wird geklettert und mit wilden barbarischen Bergvölkern gekämpft, die sich an Springstangen wie Thiere über die gähnenden Eisspalten schwingen. Dort sind Menschen, Pferde, ein Elephant in die Tiefe gestürzt; die Einen haben sich an zackigen Baumästen im Falle gespiesst, die Andern schlingen sich in entsetzlichem Knäuel zusammen; endlich haben die Vordersten die Höhe erreicht und die heroische Gestalt des Feldherrn weist stolz die Aufathmenden hinaus auf die Gefilde Italiens.

Ueber seinem zweiten Werk brütet bereits die Schattenspur der Geistesnacht, die ihn umfangen sollte. Als im Jahr 1848 der politische Sturm über die Länder Europas raste, hielt Rethels Phantasie eine reiche Ernte. Er zeichnete seinen Todtentanz, schilderte



Rethel: Kaiser Otto in der Gruft Karls des Grossen.
Aus den Fresken im Aachener Kaisersaal.

den Gleichheitsmacher Tod, der die armen Tölpel hinter die Barrikaden treibt. Zum Geisterhaften, Gespenstischen, zum Todesgrauen, das mitten in's Leben einbricht, ging seit Dürer und Holbein die Neigung der deutschen Kunst. Rethel liebte wie sie die Welt des Dämonischen und wählte gleich ihnen für deren Verkörperung den derben, einfach grossen Kontur des altdeutschen Holzschnittes. Der Tod als Revolutionsheld macht den Anfang. Da reitet er als Henker einer Stadt zu, die Cigarre zwischen den Zähnen, die Sense in der Hand. Humpelnd sitzt er im Sattel. Kittel und hohe Stiefel schlottern um die Knochenglieder. Als Charlatan verkleidet reizt er vor dem Wirthshaus das Volk gegen die Machthaber auf, um dann seine Ernte auf der Barrikade zu halten. Er selbst steht flott und stolz als General auf dem Schlachtfeld, die Fahne in der Hand, und die Kugeln der Soldaten prallen wirkungslos an seinem Knochengeripp ab. Aber nicht unverwundbar wie er sind die Arbeiter, die ihm folgten; die Kartätschen fegen sie von der Barrikade herunter. — Der Kampf ist vorüber, triumphirend, einen Lorbeerkranz um den Schädel, krassen Hohn im Blicke, reitet der Tod mit entfalteter Fahne auf die Barrikade hinauf, wo Sterbende in grauenhaftem Todeskrampf sich winden und Kinder die gefallenen Väter beklagen. — Das Blatt „der Tod als Würger" knüpft an die Erzählung vom Ausbruch der Cholera auf einem Pariser Maskenball an. In angstvoller Hast verlassen Tänzer und Spielleute den Saal. Nur ein mumienhaftes Gespenst,



Rethel: Aus dem »Todtentanz«.

die Cholera selbst, eine Gestalt des Entsetzens, behauptet wie versteinert ihren Platz und hält die siegreiche Geissel gleich einem Scepter in der Knochenhand. Der Tod im Domino mit zwei Knochen als Geige spielt zum Tanz auf. Und unter den schaurigen Klängen seiner Weisen drehen und winden sich die Menschen, die in krankhaften Zuckungen auf den Boden hingestreckt, die mit verzerrten Zügen unter der Narrenmaske hervorgrinsen. Es ist etwas von Th. A. Hofmanns wilder Phantasie des Fieberschauers in diesen Gebilden, etwas Nervöses, Satanisches, das auf Félicien Rops hinweist, zugleich aber etwas so Kerniges, Mannhaftes und in der Form so Concentrirtes, Abgewogenes, Correktes, dass auch die alten Deutschen in die Erinnerung kommen. Und rührend ist die Versöhnung, womit der Cyklus abschliesst. Im hohen Thurmgemach, verklärt vom Strahl der scheidenden Sonne, ist der greise Thürmer, die welken Hände zum Gebet gefaltet, im Armstuhl selig entschlafen. Stiller Friede liegt über den guten, alten, frommen Zügen. Die gefurchten, mageren, schwieligen Hände erzählen ein grosses Lied von Arbeit, Leid und Sehnsucht nach dem Erlöser. Auch eine Pilgerfahrt hat der müde Alte gemacht für das Heil seiner armen Seele; der Pilgerhut und Stab an der Wand bezeugen es — und nun ist der Tod wirklich gekommen, wohl das bekannte Gerippe, aber diesmal nicht höhnisch grinsend, sondern tiefernst und mitleidvoll. In der geistreichen Art, dem Kopf des Skelettes Ausdruck von Hohn, eisiger Gleichgültigkeit oder Mitgefühl zu geben, steht Rethel auf gleicher Höhe mit Holbein. Dem alten Glöckner ist der Tod, der vorher so teuflisch grinste, ein milder, vertrauter Freund. Still und sinnend thut er die Arbeit, die der

Alte so oft gethan, wenn er das Abscheiden eines Erdenpilgers mit den Feierklängen seines Glöckleins begleitete. Rethel selbst musste noch Jahre lang in stumpfsinniger Geistesnacht sich hinschleppen, bis der Tod als Freund auch ihm die Glocke zog.



Rethel: Aus dem »Todtentanz«.

Und nun zu ihm, dem Herrlichsten von Allen, Frau Aventures treuem Ritter.

»Meister *Schwind*, Sie sind ein Genie und ein Romantiker«. Dieses stereotype Compliment machte König Ludwig dem Maler jedesmal, wenn er — ohne ihm etwas abzukaufen — in seinem Atelier erschien. Und mit derselben Regelmässigkeit soll Schwind, wenn er nach Verabschiedung des königlichen Besuchers wieder die Pfeife qualmend vor der Staffelei sass, etwas sehr Inloyales gebrummt haben. Schon in diesem Zug enthüllt sich der ganze Schwind, frei von jedem Streberthum, jeder Zoll ein Künstler. W. H. Riehl hat eine Reihe solcher Episoden aufgezeichnet, die man kennen muss, um Schwind zu verstehen, dieses Natur- und Sonntagskind, das sich aus der Gruppe der philosophischen, »denkenden« Künstler seiner Zeit auch als Mensch wie ein keckes, geistsprudelndes Originalgenie abhebt. Da hatte ihn ein Aesthetiker als den »Schöpfer einer so neuen, echt deutschen Gattung idealer romantischer Kunst«, begrüsst. »Eine echt deutsche Gattung idealer romantischer Kunst« wiederholte Schwind ganz langsam, jedes Wort wägend: »lieber Herr! für mich gibt es nur zwei Gattungen von Bildern, das sind die verkauften und die unverkauften, und die verkauften sind mir alleweil die liebsten. Das ist meine ganze Aesthetik«. Oder ein vornehmer Dilettant kommt zu ihm mit der Bitte, er möge ihn doch auf ein paar Tage in die Schule nehmen



Moritz Schwind.

und namentlich in seiner meisterhaften Kunst der Bleistiftskizze unterweisen. Darauf Schwind: »Hiezu bedarf es keiner Tage, lieber Herr Baron, ich kann Ihnen in drei Minuten sagen, wie ich's anfange, ich kann Ihnen die ganze gewünschte Unterweisung augenblicklich geben. Hier liegt mein Papier — wollen Sie sich gefälligst notiren — ich kaufe es bei Bullinger, Residenzstrasse 6; dies sind meine Bleistifte — A. W. Faber — ich beziehe sie von Andreas Kaut, Kaufingerstrasse 10; von derselben Firma habe ich dieses Gummi, gebrauche es aber wenig; desto öfter benutze ich dieses Federmesser, um die Bleistifte zu spitzen, es ist von Tresch, Dienersgasse 10, und sehr empfehlenswerth. Habe ich nun alle diese Dinge beisammen auf dem Tisch liegen und dazu einige Gedanken im Kopf, dann setze ich mich hin und fange an zu zeichnen. Und jetzt wissen Sie alles, was ich Ihnen sagen kann«. Oder er bittet, ihn »mit einem Orden zu verschönern«, weil er »sich schämt, so nackig unter den besternten Collegen herumzugehen«, und nach Empfang des erbettelten Ritterkreuzes heisst es: »Einmal hab ich ihn angehängt, bei der letzten Neujahrscour, aber zugleich geschworen, dass mich keine sechs Gäule mehr hineinbringen. Früher war doch eine schöne Königin da, und die Hofdamen haben Einen ausgelacht, aber unter lauter Männern ist die Dummheit nicht auszuhalten«. Wenn er über Aufträge, die andere erhalten, schimpft und gutmüthig beifügt: »I bin halt a Neidhammel«, — wenn er die zartesten Bilder malt und dazu brummt: »Was thue ich mit der Pletschen, wenn sie mir Niemand abkauft«, — wenn er sich in polternden Wuthausbrüchen ergeht und eine Minute später die Grobheiten wieder vergessen hat, die ihm die andern jahrelang nachtragen, so bricht auch hier überall sein goldenes Gemüth durch, jene himmlische Naivetät, die die Seele seiner und aller wahren Kunst ausmacht. Schwind bleibt ein Unicum — der letzte Romantiker und eine der liebenswürdigsten Erscheinungen der

deutschen Kunst. *Er* war frei von dem Krankhaften jener falschen Romantik, die in der Wiederbelebung eines missverstandenen, sentimental schablonenhaft aufgefassten Mittelalters das Heil der Kunst suchte, er war geistig durchdrungen von dem, was der Romantik die Fähigkeit zu existiren gegeben hat: dem Inhalt jener vergessenen und unvergänglichen Schönheitswelten, die sie wieder entdeckt hat. Die andern s u c h t e n die blaue Blume, Schwind fand sie; liess jene »holde Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält«, in ihrer ganzen Märchenpracht auferstehen. Er verkörpert das romantische Kunstideal in der Malerei wie Weber in der Musik, und gleich dem Freischütz werden seine Werke ewig leben. Mancher hat ihn noch gehört, wie er von Nixen und Gnomen und neckischen Kobolden als von Wesen sprach, an deren Existenz er nicht im mindesten zu zweifeln schien. Als er einmal bei Eisenach im Annathal spazieren ging und ein Freund lachend sagte, hier sehe es wirklich aus, als hätten Erdmännlein den Weg gebahnt und hausten hier, meinte Schwind ganz ernst: »Glauben Sie das nicht? I c h glaub's«. Er l e b t e in der Welt der Legenden und Märchen. Wenn eine Fee überhaupt jemals an der Wiege eines Sterblichen gestanden, so stand sie an Schwinds Wiege, und er hat sein Leben lang an sie geglaubt und für sie geschwärmt. Der Mann, der aus der Gegend gebürtig war, wo Neidhart von Neuenthal gesungen und der Pfaff vom Kahlenberg gehaust, sah Deutschland überschattet von alten teutonischen Eichen; um die Quellen und Flüsse schwebten Elfen, die weissen



Schwind: Aus den Wartburgfresken.



Schwind: Aus den Wartburgfresken.

Gewänder im thaufrischen Grase nachschleifend; in den Bergen wohnte das Gnomenvolk und in den Weihern badete Melusine. Ein Stück Mittelalter ist in ihm wieder ins Leben getreten, nicht in vergilbter Leichenblässe, sondern vom frischen Hauch der Gegenwart angeweht.

Denn das ist das Merkwürdige an Schwind: er ist Romantiker, aber zugleich ein echtes modernes Wiener Kind. Von drei Dingen besitzt Wien das Schönste: die schönsten Frauen, die schönsten Lieder und die schönsten Walzer. Es geht ein weicher, sinnlicher Hauch durch den Dunstkreis Wiens, der uns umfängt wie Frauenarme, es schlummern Gesänge und Tänze in der Luft, die nur des Rufes harren, um aufzuwachen. Wien ist eine Stätte mehr des Geniessens als der Arbeit, mehr sinniger Träumerei als nüchterner Wachsamkeit des Geistes. Ein Kind dieser Stadt der schönen Frauen, der Lieder und Tänze war Moritz Schwind, das kündet die frauenhafte Art seiner Kunst, ihre Melodie und ihr Rhythmus. Von der Musik kam er eigentlich her; in dem singenden klingenden Wien hatte es ihm Mühe gemacht zu errathen, wo seine Begabung liege, aber auch für die Reize schöner Weiblichkeit hatte er zeitlebens ein offenes Auge. Es hat kein Künstler damals lieblichere Frauengestalten, Wesen von solchem Reiz mädchenhafter Frische und keuscher Grazie geschaffen. Statt der Göttinen, Heroinnen und nonnenhaften heiligen Frauen, deren Geburtsschein vom Italien des Cinquecento datirte, gab Schwind moderne weibliche Anmuth. Die Damengruppe im Ritter Curt ist bis in die Bewegung der behandschuhten Finger geraziös in modernem

Sinne. Er war ein Minnemaler — ein Hauch der Frauenseligkeit Walters von der Vogelweide weht durch seine Bilder:

> Durchsüsset und geblümet sind die reinen Frauen,
> Es ward nie nichts so Wonnigliches anzuschauen,
> In Lüften, auf Erden, noch in allen grünen Auen.

Auch Schwind hat Wandbilder gemalt und erscheint in ihnen sehr ungleich. Er klagte Zeitlebens über das Ausbleiben grösserer »Aufträge«. Ein Glück für ihn, dass er nicht mehr bekam. Ein Maler wie er konnte sich seine Aufträge nur selber geben, so wie auch gute Gedichte nicht auf Bestellung entstehen. Eine ganze Reihe von Wandbildern — das Tieck-Zimmer und der Figurenfries im Habsburgsaal der neuen Residenz in München, die Fresken in der Kunsthalle und im Sitzungssaal der ersten Ständekammer in Karlsruhe, die im Schloss von Hohenschwangau, selbst die Opernbilder in der Loggia und im Foyer des Wiener Opernhauses — könnten leicht aus Schwinds Werk gestrichen werden, ohne dass seine Bedeutung darunter litte. Nur wenn es ihm der Stoff gestattete, einen schlichten Märchenton anzuschlagen, war er auch in seinen Wandbildern reizend, und die aus dem Leben der heiligen Elisabeth auf der Wartburg sind daher mit Recht die gefeiertsten. Wie Rethel auf dem Gebiet des Heldenhaften, hat Schwind auf dem Gebiet der romantischen Legende das Ziel erreicht, das jener für die Wiederbelebung der Wandmalerei schwärmenden Zeit vorschwebte. Seine Gemälde sind farbenarme, bunte Laterna-magica-Bilder im Stil jener heraldisch behandelten Figuren von Wand- und Glasgemälden des romanischen und frühgothischen Mittelalters und doch in jeder Linie so liebenswürdig wie der ganze Schwind. Nirgends grelle Gegensätze, nirgends leidenschaftliche Erregung im Ausdruck der Köpfe. Durch das Vermeiden alles landschaftlichen Beiwerks und den kaum merklichen Wechsel des einfachen Pflanzenornaments im Hintergrund sind die Vorgänge der Berührung mit der Wirklichkeit entrückt. Im ersten Bild spielen bunte Vögel in den Rosenzweigen des Ornaments; bei der Vertreibung taucht die Wartburg im Hintergrund auf; in den Verästungen der winterlich kahlen Bäume über der ärmlichen Zelle, in der Elisabeth stirbt, haben singende Engelein sich niedergelassen. Etwas von der Treuherzigkeit der alten Deutschen, ein Hauch des Friedens, wie das Wehen eines Engelsfittigs geht durch Schwinds Wartburgbilder hindurch.



Schwind: Ein Einsiedler führt Rosse zur Tränke.

Schwind gehört gleich Rethel zu den wenigen damals, die den grossen Italienern gegenüber ihre volle Naivetät sich wahrten. „Ich ging in die Sixtina, erzählt er über seine römische Reise, schaute mir den Michelangelo an und wanderte nach Hause, um am Ritter Kurt zu arbeiten. . . Mein jetziges Bild, obwohl der Gegenstand höchst verrückt ist, macht mir die grösste Freude. Ich mache gerne Bäume und Felsen und alte Mauern — u. dgl. habe ich genug darauf, auch einen ganz gerüsteten Kerl zu Pferd — was thuts? Man muss machen, wie einem der Schnabel gewachsen ist. Gerade in der Zeit, die ich in München mit durchmachte, kam ich zu dem Resultat, dass das, was die Seele von selbst ergreift und wovon sie ergriffen wird, das einzig Richtige für Jeden ist, der Beruf hat. In diesem unwillkürlichen Ergreifen und Ergriffenwerden besteht die Kunst — Deus in nobis. „Darum thut der junge Künstler gut, mit dem Besuch der Museen vorsichtig zu sein. Du gehst hin, wo wir die Werke der Meister sehen können — in die Galerien. Du siehst mit einem Mal und durcheinander Werke aus allen Schulen, aus allen Zeiten. Das Wahrscheinliche ist, die Masse überwältigt Dich und Vorzüge aller Art, entsprungen aus ganz verschiedenen Richtungen und Zeiten, wühlen den Grund um Deinen Beruf auf, der noch im Keime ist, und, wie fünfzig Klimas auf eine Pflanze einwirkend, hemmen sie das Gedeihen, das nur in einem entsprechenden möglich ist. Insbesondere kann die Nachahmung der Italiener uns in der Regel nur

unserem eigenen Wesen entfremden, was mir wieder recht zum Bewusstsein kam, als ich im Kölner Dom das neue Altarbild von Overbeck sah. Mag es hart und von mir unberufen klingen, aber es schwankt Jeder, der seine Muttersprache verlernt hat. Die Nachahmung der Welschen, das ist die gefährliche Sackgasse, in die unsere Kunst gerathen ist. Als ich Ritter Kurt ausgestellt hatte, hiess es: es ist altdeutsch, und damit war das Verdammungsurtheil gesprochen. Als ob das eine Schande wäre und man dies nicht vielmehr mit Freude, als das für uns Deutsche Richtige hätte begrüssen sollen. Die Malerei, der ich folge, ist die deutsche und als Grund derselben die Glasmalerei anzunehmen«.



Schwind: Rübezahl.

Ein alter deutscher Meister vom Schlage Albrecht Altdorfers scheint in Schwind wieder auferstanden. In den intimen kleinen Landschafts- und Märchenbildern, die Graf Schack in der Galerie seines Hauses, Tausenden zu still andächtigem Genuss, vereinte, hat er als Maler sein Bestes gegeben.

Auch seine Bilder haben die Schwächen ihrer Zeit. Mit Dürer verglichen, erscheint er als begabter Dilettant, seine Figuren weisen vielfach leere und todte Stellen auf, ihre Bewegung ist zuweilen unverstanden und puppenhaft, sein Farbensinn ist immer gering gewesen. Der Gedanke ist nicht unzulässig, auf den Gipfel einer kommenden Kunstepoche einen Meister zu stellen, der mit Schwinds deutscher Märchenseele den sinnlich rauschenden Farbendämon Bœcklins verbände. Hier kann die Kunst einsetzen, die über Franz Stuck



Schwind: Die Hochzeitsreise.

hinaus in die Zukunft weist. Schwind war als Techniker ein Sohn der Cartonæra, an Empfindungszartheit ist er ein Moderner. Es ist schwer, vor den Bildern einen Nichtdeutschen von Schwinds Grösse zu überzeugen; auf schwarz und weiss reducirt, sprechen sie zu Jedem. Die Heliogravure lässt ahnen, was das Original nicht zeigt, sie regt die Seele an zum Weiterdichten, sie verkündet, was Schwind sein würde, wenn er heute lebte. Ein märchenhaftes Zauberreich voll echter Poesie und Schönheit erschliesst sich, ein Feengarten, in dem die blaue Blume ihren ganzen sinnbetäubenden Duft ausströmt. Der Graf von Gleichen, des Knaben Wunderhorn, der Berggeist Rübezahl, der einsam durch den wilden Gebirgswald streift, die Einsiedler, der Elfentanz, der Erlkönig, der Ritter und die Nixe — sie sind vom ganzen Zauber der Romantik übergossen, da ist Gemüth ohne Süsslichkeit, altdeutsche Märchenstimmung und Hans Memlincs Kindlichkeit, aber auch das nuancenreiche Gefühlsleben der Gegenwart. Wie sind diese Männer so kräftig und tapfer, diese Frauen so zart und edel und liebreizend. Was ist das für eine keusche, jungfräuliche Kunst, so wie ihr Meister selbst eine unschuldige, harmlos heitere Natur war. Seine Werke tragen gegenüber denen der Zeitgenossen, die Systeme ersannen, mittels deren die Kunst zur Classicität zurückgeführt werden könnte, den Stempel naiver Schöpfungen, in denen keine Scheinheiligkeit, kein dekoratives Nichts zum Ausdruck kommt. Sie predigten gegenüber den gelehrten Abhandlungen der Corneliusschule zum ersten Male die Lehre, dass es sich bei Kunst-

werken nicht um das Quantum des darin niedergelegten Wissens, sondern um die Qualität des Empfindens handelt. Sie sind bei allen Ungleichheiten, Verzeichnungen und Schwächen inspirativ, gedichtet, geträumt, nicht kühl nach Recepten zusammengestellt; es schlägt ein Menschenherz darin, ein zartes, feinfühliges Menschenherz. Das ist es, was heute so magisch zu ihm hinzieht und ihn zum starken Anknüpfungspunkt der Modernen macht. Er war kein Nachahmer, kein Kalligraph ohne Seele, der mühsame Schulaufgaben nach alten Meistern machte, er redete die Sprache seiner Zeit. Er war einer der ersten damals, der das Vorurtheil gegen das moderne Kostüm ablegte und auf seiner »Symphonie« sogar den Frack Franz Lachners und die moderne Gesellschaftstoilette Fräulein Hetzeneckers mit in dem phantastischen Gesammtbilde künstlerisch verwerthete. »Wenn man einen Mann malen kann, der in einem eisernen Ofen steckt was man, einen geharnischten Ritter nennt dann kann man noch viel leichter einen Mann im Frack malen. Man kann überhaupt malen, was man will, vorausgesetzt, dass man will, was man kann.« Und nur aus dieser Stimmung der Gegenwart heraus konnte auch die Romantik in seinen Werken einen so volltönigen Ausdruck finden. Nur weil er wirklich ein Bürger



Schwind: Aus dem »Märchen vom Aschenbrodel.«

der Gegenwart war, ihr Blut in seinen Adern pochen fühlte, vermochte er die wahlverwandten Elemente der Vergangenheit zu fühlen. Die alten Märchen waren kein antiquarischer, gelehrter, pedantischer Kram für ihn, sie waren ein Theil von ihm selbst, und er interpretirte sie kindlicher und feinfühliger als jede frühere Zeit, weil er sie mit dem Auge der Gegenwart, einem durch die Sehnsucht geschärften Auge betrachtete. Wie er in seiner »Hochzeitsreise« die ganze Wirklichkeit in die Poesie reinster Romantik erhob, so ist seine Romantik vom anheimelndsten Wirklichkeitssinn durchtränkt. Es weht aus seinen Märchenbildern ein lieblicher Widerschein der längst entschwundenen ersten Jugendtage der Menschheit, aber gerade deshalb ein Hauch modernster Décadence. Er unterscheidet sich von Marées und Burne-Jones, von Puvis de Chavannes und Gustave Moreau durch eine sehr unmoderne Eigenschaft — er strotzt von Gesundheit. Er ist noch naiv kindlich, frei von jener elegischen Schwermuth und müd resignirten Stimmung, die erst der Schluss des 19. Jahrhunderts in die Welt gebracht. Aber die moderne Sehnsucht, die aus einer nervösen, farblosen Zeit, aus der Prosa des Alltagslebens einem verschollenen saturnischen Zeitalter zustrebt, da der Mensch in seligem Einssein mit der Natur noch ein ungebrochenes, heiteres Dasein lebte, — Schwind war der ersten einer, der sie fühlte und ihr Ausdruck gab. Denn selbst das lässt ihn als unsern Zeitgenossen erscheinen, dass sich die Stimmung seiner Bilder aus der Landschaft heraus entwickelt. In seinem ganzen Wesen Landschafter — fast in Bœcklins Sinne, dem sich die Stimmung der Natur in die Anschauung von Lebewesen umsetzt — erzählte er von der Ruhe und dem Frieden deutscher Wälder, von der Stunde der Sommernacht, wenn kein Wind weht, kein Blättchen sich rührt und sich dem einsamen den Weg entlang kommenden Wanderer die von der Wiese aufsteigenden Nebel in weisse Elfenschleier, die goldgeränderten Wellen des Meeres in das blonde Haar von Seejungfrauen verwandeln, die im Mondlicht beim Harfenspiel ihr neckisches Wesen treiben. Seine Landschaften sind mehr gefühlt, geliebt als beobachtet, aber doch von ganz moderner Naturempfindung durchsättigt. Das Waldweben hatte kein Deutscher damals mit dieser Intimität erfasst. Der frische Morgensonnenstrahl bricht durch das lichte Grün der jungen Buchen und hüpft von Ast zu Ast, verwandelt in Diamanten den funkelnden Thautropfen und in Gold und Edelstein den Käfer, der behaglich im

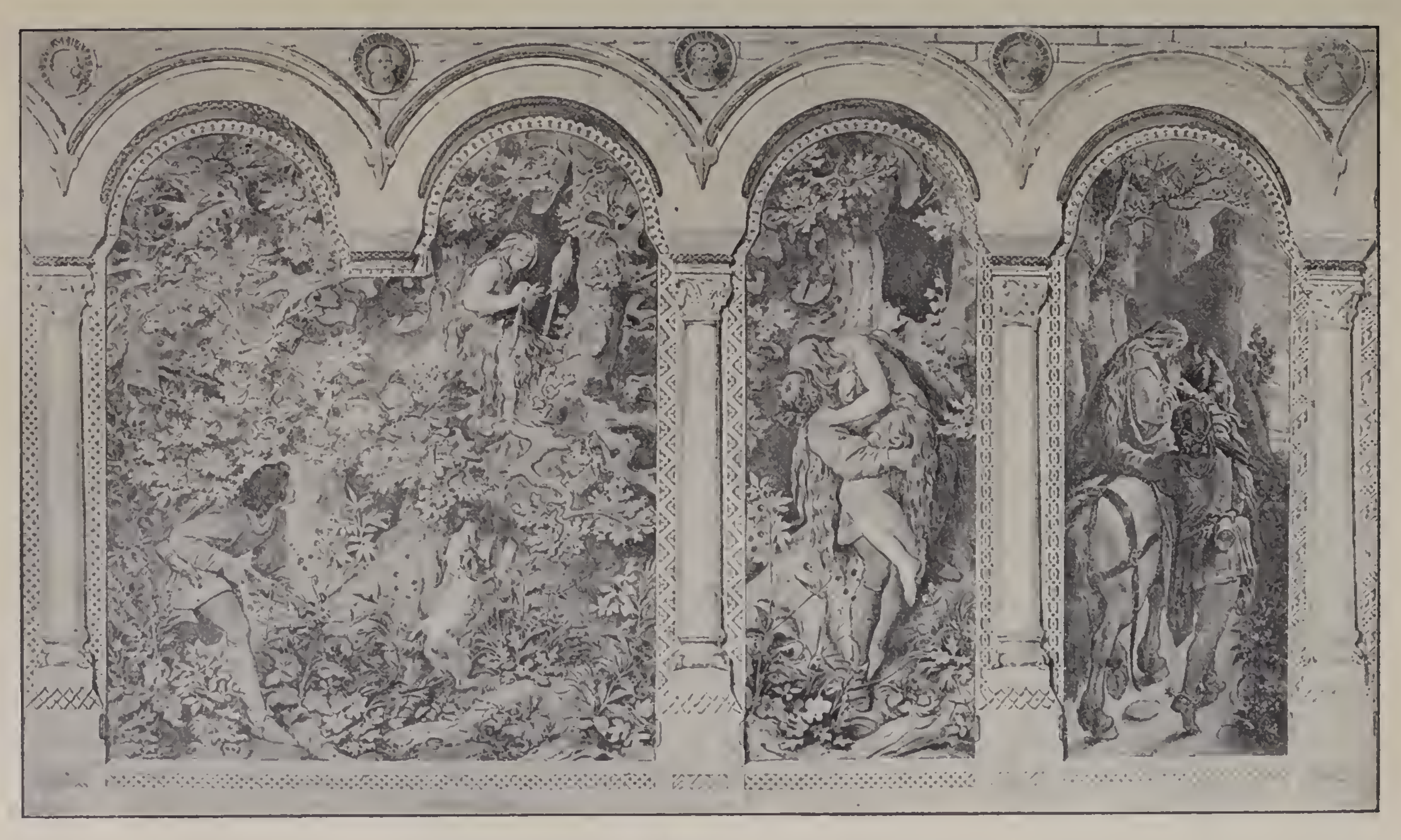
weichen Moose kriecht. »Da gehet leise nach seiner Weise der liebe Herrgott durch den Wald«. Mit wenigen kräftig gezogenen Linien und leichten Farben sind wir mitten in die Waldnatur versetzt, und es sprosst und grünt und duftet und rauscht rings umher. »Wenn Einer an einem schönen Bäumle so recht sein Lieb und Freud hat, sagte er zu Ludwig Richter, da zeichnet er all sein Lieb und Freud mit, und's Bäumle schaut dann ganz anders aus, als wenn's ein Esel schön abschmiert.« Nur ein so inniges Verhältniss zur Natur befähigte Schwind, Landschaften zu träumen, die in ihrer jungfräulichen Vorweltstimmung gleichsam das Echo der Figuren und ihrer Handlungen bilden. Diese grünen Matten und blumenbesäten Hügel, diese dunkeln Waldeshänge und sanften, von blinkenden Wassern durchrieselten Thäler, sie sind der geeignete Wohnplatz für die zarten Fabelwesen der blüthenumwobenen alten Märchen. Schwind lebte mit der Natur. Tanneck hiess das kleine Landhaus, das er sich am Starnbergersee erbaute, und frischer Ozongeruch, das Rauschen deutscher Wälder strömt aus seinen Bildern. Jungsiegfried gleich, verstand er die Vogelsprache und belauschte, was die Fichten flüstern.

Noch freier, ungezwungener und leichter als in seinen Oelbildern bewegte er sich in seinen Aquarellen, auf denen die Farbe nur wie leichter Duft die Formen überhaucht, und ganz besonders in seinen Illustrationen — soweit bei ihm das Wort anzuwenden ist, denn er illustrirte nie, er schuf seine eigenen Gedanken, und nur was sein Innerstes bewegte, brachte er gestaltend vor's Auge. Die Münchener Bilderbogen und Fliegenden Blätter brachten von ihm geist- und humorvolle Erfindungen wie den Mandelbaum, den gestiefelten Kater, den Bauer und den Esel, Herr Winter und die akrobatischen Spiele. Sein schönstes Vermächtniss bilden drei cyklische Werke: das Aschenbrödel, die sieben Raben und die schöne Melusine, worin er die Schönheit, die Treue, die Aufopferungsfähigkeit der Frauen feiernd verherrlichte. Das Aschenbrödel, das 1855 auf der Münchener Ausstellung erschien, ist ein Märchen, wie es keuscher, zarter und duftiger wohl selten ein Dichter erzählt hat. 1858 folgte die herzinnige Geschichte von der guten Schwester, die durch unsägliches Leiden und Dulden ihre Brüder erlöst — heute die Perle der an Perlen so reichen Weimarer Sammlung. Zwanzig Jahre hatte ihm das Werk, wie er sagte, »in den Gliedern gelegen«. Schon 1844 schrieb er an Genelli: »Ich glaube, dass es etwas geben wird, das Leuten, die für Liebe und Treue

und etwas Zaubermacht Sinn haben, gefallen kann«. Einen Bekannten, der es im Entstehen sah und unbefangen fragte, für wen und wohin das Ding bestimmt sei, sah Schwind erst mit seinen feuersprühenden kleinen Augen durchblitzend an, dann sagte er: »Wissen Sie, das hab ich für mich gemacht, das ist der Traum meines Lebens, das kauft auch Niemand, das schenke ich mal einem guten Freunde«; es ist ein unvergängliches Werk voll Grazie, Keuschheit und Anmuth.

Schwind hebt die Geschichte von dem verhängnissvollen Augenblick an, wo die Einsame, die ihre verzauberten Brüder durch beharrliches Spinnen und Schweigen erlösen will, von einem Jagdzug entdeckt wird. Mitten im Zauber der Waldeinsamkeit, in der Höhlung eines Baumes, sitzt sie und spinnt an den sieben Hemden, um die sieben Brüder zu erlösen. So erblickt sie der Königssohn. Liebesfeuer entglimmt seinen Augen. In langem Kuss gibt sich die Jungfrau ihm hin. Die Hochzeit wird gefeiert und gleich einer heiligen Elisabeth steht sie bald darauf Almosen vertheilend unter hungernden Bettlern. Doch unterdessen ist sie durch ihr beharrliches Schweigen verdächtig geworden, selbst der Gatte wird misstrauisch, da er sie in nächtlicher Stille nicht an seiner Seite ruhend, sondern ruhig die Spindel drehend, gewahrt. Die Katastrophe bricht aus, als die schweigsame Königin Zwillinge geboren hat, die zum Entsetzen der Umstehenden als Raben davonfliegen. Still und innig harrt die Wöchnerin ihrem Schicksal entgegen. Es folgt das Vehmgericht, der rührende Abschied vom Gemahl, die Vorbereitung zum Tode. Nur eine Stunde fehlt noch, dann sind die sieben Jahre voll und die verzauberten Brüder befreit. Die Fee erscheint mit dem Stundenglas in den Lüften und spricht der Bedrängten Trost zu; auch die Bettler, denen sie Wohlthäterin gewesen, leisten Hülfe und besetzen die Kerkerthür. So verrinnt die Zeit, die Brüder werden entzaubert und eilen auf milchweissen Rossen herbei, die Schwester vom Brandpfahl zu lösen. Das rauscht in Schwinds wundervollen Zeichnungen Zug um Zug erschütternd und reinigend wie ein Drama vorüber.

Die schöne Melusine war der Nixenkuss, mit dem die Romantik ihren treuen Ritter zu Tode geleitete, um mit ihm zugleich aus der deutschen Kunst zu verschwinden. »Der Winter hat mir einen Klaps versetzt, ich mag nimmer recht weiterthun«. Carl Maria von Weber und Uhland waren schon vorausgegangen. Schwind lag auf dem Krankenbett, als die deutschen Siege ein deutsches Vaterland brachten. Er vernahm noch die ganze Kette ruhmreicher Kunden, die



Schwind: Aus dem »Märchen von den Sieben Raben«.

vom Kriegsschauplatz kamen, sah noch das festliche Rauschen und strahlende Feuermeer, das im Januar 1871 München durchwogte, hörte noch die Freudenmär, dass Deutschland einig geworden. Da liess er sich ein Glas mit Champagner füllen und trank es aus auf das neue Kaiserthum, auf die Zukunft des Volkes.

Mitten im hochstämmigen Buchenwald im Bernrieder Park am Starnberger See steht eine kleine säulengetragene Rotunde, die einen plätschernden Brunnen umschliesst und deren Wände als ringsumlaufender Fries das Märchen von der schönen Melusine ziert: es ist Schwinds Denkmal. Mit ihm starb die deutsche Romantik: die Wirklichkeit selbst war zum Wunder geworden. Als Hübner 1850 für ein Albumblatt König Ludwigs eine Germania zu malen hatte, da zeichnete er ein mit dem Gesicht im Staube liegendes königliches Weib in öder Landschaft mit trübem Himmel. Die Krone ist von ihrem Haupt gefallen und ein Schädel liegt an ihrer Seite. Im Rahmen steht aus den Klageliedern: »Meine Augen fliessen wie Wasserbäche über den Jammer meines Volkes, die Krone unseres Hauptes ist abgefallen«. Bei Schwinds Tode hatte Germania sich aufgerichtet. Im selben Jahre, als Schwind starb, schuf Lenbach seine ersten Bismarckbilder: in Bismarck verkörperte sich die Kraft, durch die der Traum einer Nation Erfüllung ward.

So sind Schwinds Werke nicht nur das Wahrzeichen einer abgeschlossenen Periode deutscher Geschichte, sondern zugleich der End- und Höhepunkt eines abgeschlossenen Kunstabschnitts. Er hatte noch den ganzen Umschwung miterlebt, den die deutsche Malerei damals durchmachte. Als er starb, waren die Waldhorntöne der Romantik verklungen. Er konnte noch die trocken poesielose, an der Hand kostümirter Modelle in Erscheinung tretende Historienmalerei, die in Lessings Ezzelin ihren ersten Treffer ausspielte, so hübsch mit den Worten kritisiren: »Ich will Ihnen das Bild erklären: Ezzelino sitzt im Kerker; zwei Mönche suchen ihn zu bekehren. Der Eine erkennt, dass bei dem alten Sünder alle Mühe vergebens ist und wendet sich beklagend und entsagend ab; der Andere hofft noch und setzt sein Zureden fort. Ezzelino aber blickt grimmig vor sich hin und brummt: ›Lasst's mich in Ruh'! seht's denn nit, dass ich — Modell sitz'!‹« Er konnte noch seinem Freunde Bauernfeld schreiben: »Ich habe schon so viel Malenkönnen erlebt, dass es ein Graus ist«, konnte noch Piloty fragen: »Was machst du denn nun für einen Unglücksfall?« und konnte an einen der Jüngsten die Worte richten:

»Sind wir denn eine Akademie der hässlichen oder der schönen Künste?« »Unser einer mit seinen Ideen geht wie ein Gespenst unter dem Virtuosenkampf herum, in den das ganze Kunstwesen ausgewachsen ist«, meinte er traurig. Seine letzten Wunderwerke standen vereinzelt in einer Zeit, die durch den Waffenglanz französisch-belgischer Kunst erdrückt war.



Schwind: Die schlafende Melusine.

Erst viel später wurden durch Hans Thoma die Fäden weitergesponnen, die Schwind mit der Gegenwart verknüpfen. Als er starb, schied er vereinsamt aus einem entfremdeten Geschlecht. Die darauf folgende Periode der Geschichtsmalerei brachte kein Werk von der duftigen Märchenpoesie Schwinds hervor. Keinem erschien die liebliche Waldfee, die ihm erschienen war; wie die verrathene Melusine ruhte sie wieder einsam in ihrem Quell. Die Phantasie war, das zarte Seelchen, ausgeflogen, wer weiss, wohin. »Dena fallt halt nix ein«, wie Schwind in seiner drastischen Weise sagte. Schwinds, des letzten Romantikers Muse war ein keusches, sinniges, gemüthvolles Mädchen, die Pilotys, des ersten Coloristen, eine aufgedonnerte blutgierige Megäre. Und doch kann man sich über die Nothwendigkeit dieses Entwicklungsganges nicht täuschen.

Schwind selbst gehört zu den Meistern, »die da waren und sind und sein werden«. Er war verschieden von Allem, was neben ihm entstand, er verkörperte den Zeitgeist der Zukunft und übt auf die Kunst unserer Tage einen solchen Einfluss, dass er überall, wo drei Maler im Namen des Schönen versammelt sind, seinen Platz mitten unter ihnen hat und unsichtbar in jeder Ausstellung zugegen ist. Aber er übt diesen Einfluss nur geistig. Die Jungen studiren ihn wie einen primitiven Meister. Sie finden bei ihm entzückt alle Eigenschaften, nach denen man heute so glühend sich sehnt: unschuldige Reinheit und rührende Naivetät, mystisch romantisches Versenken in alte Gefühlswogen und bezaubernd jugendliche Innigkeit. Sie studiren ihn nicht, um zu malen wie er.

»Wir haben den Kopf voll Poesie, aber wir können's nicht machen«, sind die Worte, mit denen Cornelius selbst diese Periode

charakterisirte. Deutschland hatte den Franzosen zwar Originale, aber noch keine ausgebildete Schule gegenüberzusetzen: Wir konnten noch nicht malen. Der bisherige Curs der Malerei war eine kühne, aber unvorsichtige Luftschifffahrt gewesen; sie hatte sich in ihrer Kaulbach'schen Wolkenhöhe zum Schemen verflüchtigt, um ziemlich unsanft auf der Erde zu enden. Sie starb an einer unheilbaren Krankheit, an Idealismus. Alle Maler dieser Zeit waren nie eigentlich Künstler geworden, sondern streng genommen, immer Dilettanten geblieben. Ein bedeutender Künstler ist nur der, bei dem Wollen und Vollbringen, Inhalt und Form, sich vollständig decken. Maler, die nie wussten, was eigentlich Malen heisst, und Künstler, deren eigentlichstes Wesen im Nichtkönnen bestand, waren nur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im lieben Deutschland möglich, wo sie gerade deshalb auch noch bewundert und gefeiert wurden.

Was jetzt begann, war ein nothwendiges Nachholen des lange Versäumten. Denn das Handwerkliche ist die Voraussetzung aller Kunst, die es nun einmal nicht duldet, dass man Meister werde, ohne gelernt zu haben. In der Weihrauchatmosphäre, die Cornelius in München umgab, hatte sich das Dogma von der alleinseligmachenden deutschen Kunst und dem auserwählten Künstlervolk deutscher Nation bis zu einer Selbstvergötterung verstiegen, die an Grössenwahn streifte. Von fremder Kunst machte man sich in dem stolzen Hochgefühl jener, in ihren Zielen wie in ihren Irrthümern gleich grossen Zeiten, einen möglichst schlechten Begriff.

Gerade in den Jahren, als die ersten Eisenbahnen die Postkutsche verdrängten, war der Austausch des Strebens und Könnens zwischen den einzelnen Völkern langsamer und spärlicher als je. Wie waren im 15. und 16. Jahrhundert die deutschen Künstler gewandert, in jener grossen Zeit, als Dürer auf Pirkheymers Pferdlein über die Alpen ritt und Holbein sich von Erasmus Empfehlungsbriefe nach England geben liess. Mit welcher Freude berichtet Dürer in seinen Briefen und seinem Tagebuche von der Anerkennung, die er in Venedig und den niederländischen Städten bei der Künstlerschaft gefunden. Die Niederlande oder Italien hatten fast alle deutschen Maler auf längerer Wanderschaft kennen gelernt. Sie wussten genau, was rings in der Welt geschah. Dürer und Rafael schickten sich gegenseitig Zeichnungen, um sich »ihre Hand zu weisen«. Nur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebten wir Deutsche, einst stolz in dem Bewusstsein, das meiste Verständniss und die grösste

Aufnahmefähigkeit für fremdes Geistesgut zu besitzen, in ängstlicher Abgeschlossenheit dahin. In das pfahlbürgerliche Stillleben der deutschen Kunstschulen drang kein Laut von dem, was anderwärts vorging. Nur so war es möglich, dass wir uns einbilden konnten, unter allen modernen Nationen die einzig kunstberufene zu sein. Dass auch in England, dem Lande der Maschinen und der Beefsteaks, gemalt werde, wusste man nicht und ging soweit, die Frömmigkeit, die Sittlichkeit, die Gründlichkeit, die strenge Zeichnung und fleissige Durchführung als das Privilegium der deutschen Kunst, die Oberflächlichkeit, die Frivolität, die »leere Effekthascherei« als die unaustilgbaren Nationalfehler der französischen auszurufen.

Mit solchen Vorstellungen ungefähr trat im Herbst 1843 die Mehrzahl der deutschen Künstler vor Gallaits Abdankung Karls V. und Bièfves Compromiss des niederländischen Adels, zwei belgische Bilder, die damals ihre Runde durch die Ausstellungen aller grössern deutschen Städte machten. Und es dauerte nicht lange, so war der Glaube an die alten Götter, die in der Stadt König Ludwigs während der dreissiger Jahre geherrscht hatten, bei der jüngeren Generation vollständig untergraben. »Auch den seligen Göttern dämmert ein Tag. Nacht der Vernichtung, neble herein«. Diogenes, aus seinem philosophischen Fass verscheucht, konnte sich nicht unbehaglicher fühlen als die deutschen Maler vor den belgischen Bildern. War bisher im Nichtmalenkönnen einer der stärksten Beweise höherer Künstlernatur und echter Grösse gepriesen worden, so sah man jetzt, dass an der Schelde und Seine denn doch eine viel grössere Malerei in Blüthe stände und herrliche Früchte trage.



X.

Die Vorläufer des Romantismus in Frankreich.

IN Frankreich liess das erste Decennium des Jahrhunderts noch nicht ahnen, welche gewaltige Entwicklung sich bald innerhalb der französischen Kunst vollziehen sollte. Aus Davids Atelier war eine Legion temperamentloser Schüler hervorgegangen, welche die Welt mit ihren zwecklosen Werken langweilten und alle jungen Talente mit ihrem Blitzstrahl verfolgten. Das eiserne Inventar der Salons war ein Pêle-mêle von Belisars, Telemachs, Phaedren, Elektren, Brutusen, Psychen und Endymions. Girodet und Guérin mühten sich ab, die Hauptscenen der damals aufgeführten classischen Tragödien — Pygmalion und Galatea, den Tod Agamemnons u. dgl. — auf der Leinwand zu bearbeiteten und malten dazwischen Porträts: Girodet trocken und ärmlich, Guérin feierlich öd. Die allgemeine Note war Langweiligkeit.

Nur *François Gérard*, der »König der Maler und Maler der Könige«, lebt wenigstens durch seine Bildnisse fort. Wie für David, war auch für ihn das Porträt die Rettung, und seine Erfolge stellten selbst Frau Vigée-Lebrun, die liebenswürdige, geistreiche und graziöse Frauenmalerin aus den Tagen Marie Antoinettes, in Schatten. Diese hatte beim Ausbruch der Revolution Frankreich verlassen. Ueberall gefeiert und mit offenen Armen aufgenommen, malte sie in der Schweiz Frau von Staël, in Neapel Lady Hamilton, die berühmte Schönheit des Directoire. Aber als sie 1810 wieder nach Paris kam, war sie vergessen. Der Tag, da Marie Antoinette ihr die Pinsel aufhob, wie Karl V. dem Tizian, blieb der glücklichste ihres Lebens. Sie gehörte dem Ancien Regime an, und obwohl sie erst 1842 im Alter von 87 Jahren starb, schliesst ihr »Werk« schon 1792 ab. Sie beschäftigte sich als Greisin damit, Memoiren über den Glanz ihrer Jugend zu schreiben, von dem famosen mythologischen Diner in der rue de Clery, wo ihr Mann als Pindar auftrat und die von ihm übersetzten Oden Anakreons vortrug, bis zu den Triumphen, die sie

auf ihrer Rundreise durch Europa feierte. Gérard nahm den Platz ein, den sie bei ihrer Abreise leer gelassen, und füllte ihn, namentlich in seiner Jugend, sehr gut aus. Als auf der Pariser Porträtausstellung 1885 das Bildniss eines Fräulein Brongniart aus der Sammlung des Baron Pichon zu sehen war, das er 1795 mit 25 Jahren malte, war allgemeines Erstaunen über die charaktervolle Intimität des Werkes. Das Bild dieses jungen Mädchens, das in seiner weissen Robe so ruhig und posenlos dastand, hatte in der Festigkeit der Zeichnung den strengen Reiz und die Würde eines Bronzino. Und auch später verstand es keiner wie Gérard, der europäischen Aristokratie, deren geaichter Maler er wurde, edlere und zugleich natürlichere Bewegungen zu geben, die erst in seiner letzten Zeit in schwülstige Theaterattituden übergingen. Ausgestattet mit allen verführerischen Eigenschaften des feinen Weltmannes, hatte er die revolutionäre Politik, die David eine Zeit lang betrieben, von Anfang an wie die Pest geflohen und schon, als er auf Veranlassung des Altmeisters zum Mitglied des Revolutionstribunals ernannt war, Krankheit vorgeschützt, um von den Sitzungen fernzubleiben. Er war der Mann des Salons, der geborene Maler der grossen Welt, sein Haus der Mittelpunkt eines vornehmen Verkehrs. Es gab keine Berühmtheit, keinen Kaiser oder König, der nicht von Gérard gemalt sein wollte. Und wie der auserwählte Porträtist der Familie Bonaparte, war er noch unter der Restauration der offizielle Günstling des Hofes. Josephine nahm den Modemaler unter ihre hohe Protection, die Marschälle Napoleons defilirten vor ihm und der unter Ludwig XVIII. wieder zurückgekehrte Adel bemühte sich um seine Gunst. Gérards 300 Porträts geben den fortlaufenden Katalog Aller, die im ersten Viertel des Jahrhunderts auf der politischen, militärischen oder literarischen Bühne Frankreichs eine Rolle spielten. Von schmiegsamem Talent und feinem Geschmack befriedigte er vollkommen die Wünsche einer Gesellschaft, die nach dem Sturm der Revolution ihre Salons wieder eröffnete und ihre hierarch-



François Gérard.



Gerard: Mlle. Brongniart.

ische Rangordnung neu herstellte. Das Ausstattungsporträt, das Repräsentationsbild wurde durch ihn wieder in die Kunst eingeführt. Die Menschen, die er malte, sind nicht mehr »Bürger«, wie bei David, sondern Fürsten, Generale, Prinzessinnen, und ihre Umgebung lässt keinen Zweifel darüber, ob die Anrede Sir, Durchlaucht oder Excellenz zu lauten hat. Keiner verstand in so taktvoller Weise, namentlich in Damenporträts, zu schmeicheln. An ihn hat sich daher Madame Récamier, unzufrieden mit Davids Bildniss, gewendet. Das Gérards, das sie für den Prinzen August von Preussen, einen ihrer Verehrer, bestimmt hatte, befriedigte die »schöne Juliette« vollkommen. Dort ruhte sie auf der Chaiselongue, streng, reizlos, wie eine tragische Muse. Hier sitzt sie in angenehm lässiger Haltung auf dem Stuhl, in einem ganz durchsichtigen Kleid, das alle Formen hervortreten lässt, um den Mund irrt ein halb melancholisches, halb kokettes Lächeln, und sie, die grosse Komödiantin, die so manchem den Kopf verdrehte, blickt mit sanften Kinderaugen so unschuldig in die Welt, als wollte sie fragen, ob die Kinder der Storch bringt. Auch der Hintergrund, diese Colonnade, die »nirgends hinführt«, ist für die veränderten Anschauungen bezeichnend. Auf zweierlei Art hatte sich die ältere Malerei bei Porträts mit der Behandlung des Hintergrundes abgefunden. Die alten Niederländer und Deutschen — Jan van Eyck und Holbein — gingen darauf aus, den mit subtilster Genauigkeit abgemalten Menschen auch in der Umgebung zu zeigen, in der er sich zumeist oder am liebsten befand. Die Italiener verzichteten auf jede Darstellung eines solchen Raumes und gaben nur einen ruhigen, neutralen Hintergrundston. Durch Van Dyck,

den Hofmaler, wurde die prunkvolle Decorationsculisse eingeführt und kam seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr in Schwung. Mignard, Lebrun und Rigaud brachten für Porträts fürstlicher Persönlichkeiten jene pomphafte Säulenarchitektur mit kühn gebauschten, breit herabwallenden sammtenen Vorhängen in Mode, die damals so schlagend dem ganzen Zuschnitt der Tracht, den gewaltigen Allongeperücken und repräsentirenden Alluren der Epoche entsprach. Für die Bildnisse von Heerführern und kriegerischen Fürsten war ein Hintergrund beliebt, der in kleinen Figürchen ganze Schlachten, Märsche, Belagerungen u. dgl. vorführte. Beiden Gattungen und mit ihnen der idealen, leicht angedeuteten Parklandschaft machte die Revolution ein Ende, unter deren Einfluss aller verschwenderische Pomp, wie im Leben, auch im Bildniss zu asketischer Nüchternheit zusammenschrumpfte. Gérard, der Hofmaler der Bourbonen, die bei ihrer Rückkehr »nichts gelernt und nichts vergessen hatten«, führte die prunkvolle Säulendecoration von Neuem ein, die dann auch für Stieler und Winterhalter massgebend blieb und erst in der bürgerlichen Gegenwart wieder dem einfachen neutralen Hintergrundston der Italiener wich. — David hat der Madame Récamier übrigens nie verziehen, dass sie ihm seinen Schüler vorzog. Als sie 1805 nach der Vollendung des Gérard'schen Bildnisses ihn um die Beendigung des seinigen anging, meinte er trocken: »Madame, Künstler haben ihren Eigensinn wie Frauen; jetzt will ich nicht mehr.«



Gérard: Madame Visconti.

Als Historienmaler war Gérard der Nachahmer des manierirten Girodet. Bilder wie Daphnis und Chloë oder die berühmte Psyche,



Gérard: Madame Récamier.

die den ersten Kuss Amors empfängt, von 1798 machten zwar unter den Damen grosses Aufsehen, die sich eine Zeit lang weiss schminkten um der zarten Psyche zu ähneln, erheben sich aber künstlerisch nicht über das Niveau des Classicismus. Es ging ihm als Historienmaler wie David; er fing als Revolutionär 1795 mit dem üblichen Belisar an und endete als Royalist mit einer Krönung Karls X.

Je steifer und nüchterner die Davidsche Antike wurde, um so schneller musste eine Gegenströmung eintreten, und die Geschmacksveränderung äusserte sich zunächst darin, dass seit 1810 immer mehr die Gestalt eines Meisters hervortrat, der, schon alt, bis dahin unbekannt dahingelebt hatte und von seinen Zeitgenossen fast verachtet worden war: der liebenswürdige, sympathisch reizende, süsse grosse *Prudhon,* der Enkel Correggios, ein Einsamer, dessen Grazie man bei seinem ersten Auftreten nicht verstand, der aber, je mehr die orthodoxen Akademiker zu langweilen anfingen, einen um so grösseren Einfluss auf die Jugend übte. Er ist in der öden Wüste des Classicismus die erfrischende Oase.

Welcher Unterschied gegenüber David! Als die elegante Grazie Watteaus aus der französischen Schule floh und die neuen Spartaner eine griechische Kunst zu gründen wähnten, war David der Heros dieser auf dem Kothurn einherschreitenden Malerei. Er malte die Horatier und den Brutus, und glaubte das alte Rom wieder aufleben zu lassen, wenn er die Formen altrömischer Stühle und altrömischer Schwerter copirte. Das war der antike Stil seiner ersten Zeit. Später fand er, dass die Römer neben den Griechen halbe Barbaren seien, verliess den römischen Stil und meinte, einen grossen Fortschritt



Gérard: Amor und Psyche.

gemacht zu haben, wenn er griechische Statuen copirte und sorgfältig in seine Bilder übertrug. Dieses »reine Griechenthum« vertrat sein Raub der Sabinerinnen. Noch später wendete er sich den älteren Griechen zu, und das Ergebniss war das akademischste seiner Bilder, der Leonidas. Eine Mischung von Trockenheit und deklamatorischem Pathos; Fleiss ohne Phantasie; tüchtige Zeichnung, aber absolute Unfähigkeit irgend etwas ohne Modell zu zeichnen; sorgfältiges Arrangement, aber nicht die geringste Gabe jener inneren Vision, die das Ganze fertig vor Augen stellt — darin erschöpften sich die Qualitäten Davids. Durch den Abguss und die Copie glaubte er der antiken Kunst nahe zu kommen, deren Seele er zu umarmen wähnte, während er ihr Skelett in Händen hielt. Und abseits von der grossen Heerstrasse, fast unbeachtet, lebte jener Maler, den David mit Verachtung den »Boucher seiner Zeit« nannte. Der war es, der wirklich die Götter Griechenlands im Herzen trug, unter dessen Pinsel die todten Statuen zu athmen anfingen und Blut durch ihre Adern fliessen fühlten, wie ehedem, als die Renaissance sie aus dem Boden grub. Sein Auftreten bezeichnet den ersten Protest gegen das starre System des Malers der Horatier und des Brutus. Auch Prudhon glaubte an die Antike, aber er sah in ihr eine Grazie, die kein Classicist darin gesehen hatte; auch er stellte den capriciösen, knittrigen Formen des Rococo die Einfachheit der griechischen Silhouette gegenüber, auch er hatte seine Jugend in Italien verlebt, aber sich nicht zu versündigen geglaubt, wenn er Leonardo und Correggio studirte; er schwur nicht auf die alleinseligmachende kalte Plastik, auch auf die zarte Morbidezza der Lombarden. Er blieb in seinem ganzen Wesen Franzose,


Pierre-Paul Prudhon.

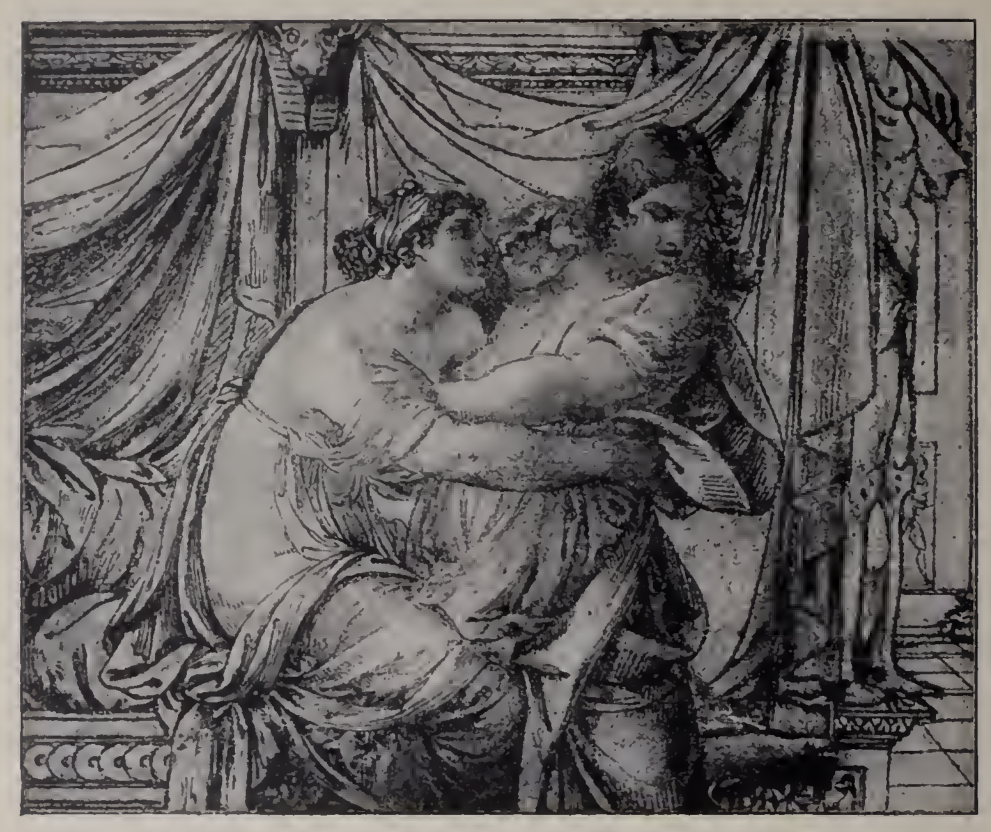
indem er aus dem weiblichen Jahrhundert Watteaus die Weichheit und Eleganz mit herübernahm. In einer kalten, asketischen Zeit glaubte er noch an die Zartheit, die Heiterkeit, das Lachen — er, der als Mensch wenig Grund hatte sich am Leben zu freuen.

Prudhon war zehn Jahre jünger als David und als das zehnte Kind eines armen Steinmetzen in Cluny geboren. In ärmlichen Verhältnissen wuchs er auf, nur gehegt durch das Herz einer Mutter, die auf diesen Jüngstgeborenen all ihre Liebe übertrug, und an der das Kind, eine weiche, schmiegsame Natur, mit mädchenhafter Zärtlichkeit hing. Oft wurde er von den Eltern hinausgeschickt, um mit den andern armen Kindern des Städtchens im Wald des nahen Benedictinerklosters Holz für den Winter zu sammeln und erregte hier, ein hübscher, aufgeweckter Junge mit grossen schwermüthigen Augen, die Aufmerksamkeit des Pfarrers Besson, der ihn zum Chorknaben machte und ihm Unterricht gab. Hier in der alten Abtei von Cluny, umgeben von ehrwürdigen, holzgeschnitzten Statuen, von alten Heiligenbildern und kunstvollen Miniaturen, erkannte er seinen Beruf. Eine innere Stimme sagte ihm, dass er Maler sein werde. Nun füllten sich seine lateinischen Uebersetzungshefte mit Zeichnungen; aus Holz, Seife, Allem, was ihm unter die Hände kam, schnitt er mit dem Federmesser Figürchen. Er presste Blumensaft, schnitt sich Pinsel aus Pferdehaaren und fing an zu malen. Er war untröstlich, als er die Farbe der alten Kirchenbilder nicht traf. Erst als ihm eines Tages ein Mönch sagte: »Junge, so wird das nie gehen, die sind in Oel gemalt,« kommt's über ihn wie eine Erleuchtung. Er erfindet auf eigene Hand die Oelmalerei. Die Unterweisung, die er dann in Dijon bei einem tüchtigen Maler Devosge erhielt, förderte ihn schnell. Trotzdem sollte noch ein Menschenalter vergehen, bis er wirklich Maler sein durfte. Die Ehe, die er am 17. Februar 1778 mit der Tochter des Notars von Cluny schloss, ist die Qual seines Lebens geworden. Ein Leinweber und drei Schreiber



Prudhon: Triumph Napoleons I.

seines Schwiegervaters wohnten der Trauung bei. Seine Frau war streitsüchtig, die Einnahme gering, die Familie bald zahlreich. Um sein Glück zu versuchen, ging er, mit einer Empfehlung an den Kupferstecher Wille, nach Paris. »Haben Sie Mitleid mit diesem Kinde, das schon seit drei Jahren verheirathet ist, und das, wenn ein niedriges Subject sich seiner bemächtigte, leicht in den schrecklichsten Abgrund gerathen könnte«, heisst es in dem Briefe, den ein Baron Joursanvault ihm mitgab. Er miethete sich ein Zimmer bei Herrn Fauconnier, dem Besitzer eines Spitzengeschäftes, der mit seiner Frau und einer hübschen Schwester in der Rue du Bac wohnte. Marie war 18 Jahre alt, wie Werthers Lotte immer von den Kindern ihres Bruders umgeben, für die sie wie ein kleines Hausmütterchen sorgte. Prudhon, ebenfalls jung, sinnlich und hübsch, liebte und liess sich lieben, machte Geschenke mit kleinen, geschmeichelten Porträts und niedlichen, allegorischen Zeichnungen, auf denen Amor mit seinem Pfeil die Initialen M. F. (Marie Fauconnier) in die Wand ritzt. Dass er verheirathet und mehrfacher Vater war, erfuhr sie erst, als eines Tages Frau Prudhon mit den Kindern eintraf. »Und das hast du mir nicht gesagt«, war ihr einziger Vorwurf. Prudhon selbst ging nach Italien — eine Reise mit Hindernissen. Er hatte sich in Dijon um den römischen Preis beworben und dabei die Naivetät gehabt, auch für einen seiner Concurrenten einen Entwurf zu zeichnen. Nur dessen Ehrlichkeit verdankte er es, das ihm das Stipendium trotzdem zufiel.



Prudhon: Joseph und die Potiphar.

Nun soll die Reise beginnen; aber als er sich in Marseille einschiffen will, kann das Schiff wegen stürmischer Witterung mehrere Wochen lang nicht vor Anker gehen. Auch unterwegs muss ausgesetzt werden, sodass er erst nach Monaten ohne jede Baarschaft in Rom ankommt, nachdem er vorher nach classischer Sitte das Land, das er erobern wollte, umarmt hatte — er war unterwegs aus dem Wagen gefallen. Zum Glück schadete ihm der theuer erkaufte italienische Aufenthalt nicht. Er hatte sich zwar vorgenommen, nur nach Antiken und nach Rafael zu zeichnen. Doch schon nach wenigen Wochen fand er in Leonardo sein eigentliches Ideal. Ihn nennt er »seinen Herrn und Heros, den unnachahmlichen Vater und Fürsten aller Maler, der an künstlerischer Kraft weit über Rafael steht!«

Ein kleines, halbzerrissenes Skizzenbuch, das noch aus dieser Zeit vorhanden ist, zeigt schon den ganzen Prudhon. Es enthält Copien nach antiken Statuen, mühsam und ohne Lust gemacht, dann kommt der entwaffnete Amor nach Correggio, ein reizendes Blättchen, und mit demselben Bleistift, der es gezeichnet,



Prudhon: Amor und Psyche.

schreibt er die Titel der Bilder auf, die er später malen will: Amor, die Frivolität, Amor und Psyche . . . Es ist wie ein heimliches Geständniss seiner Phantasie, die Ankündigung seiner späteren Werke. Zwischendurch leicht hingeworfene Skizzen schöner Frauenkörper, in jener weichen Pose, die er an den Frauen der Aldobrandinischen Hochzeit bewunderte. Doch vor allem schaute der junge Künstler um sich. Er lebte in beständigem Verkehr mit dem Schönen, nährte seine Seele mit dem Geiste der Werke, die ihn umgaben. Nicht im Skizzenbuch, sondern in sich selbst sammelte er Bilder, sodass er, später nach seinen italienischen Studien befragt, einfach antworten konnte: Ich habe nichts gethan, als betrachtet und die Meisterwerke bewundert . Auch vom Umgang mit den Stipendiaten des Prix de Rome hielt er sich fern. Canova, der elegante, graziöse Bildhauer, war der Einzige, mit dem er verkehrte. Ende November 1789, als seine Pension zu Ende ging, war er wieder in Paris, und nun begann die Noth auf's Neue. Schon von Italien hatte er alle Ersparnisse an seine Frau geschickt, die diese dann mit ihrem Bruder, einem Kavalleriesergeanten, vertrank. In Paris war er Dienst- und Kindermädchen in einer Person. Wie flüchtige Sterne tauchen zwei andere weibliche Gestalten in seinem Leben auf, und beide sieht er vor seinen Augen sterben. Die eine war jene mysteriöse Fremde, die eines Tages in seinem Atelier erschien, um ihr Porträt zu bestellen. Sie war jung, kaum 20 Jahre alt und hatte grosse blaue Augen, aber ihr Gesicht war müd und bleich, als ob sie lange gewacht hätte. Ihr Porträt? fragt Prudhon. Mit so verstörten, traurigen Zügen?« Schweigsam und gleichgültig



Prudhon: Amoretten.

geht er an die Arbeit, doch mit jedem Striche fühlt er sich mystischer hingezogen zu diesem Kind, das offenbar unglücklich, vom Schicksal verfolgt war wie er. Sie verspricht, am anderen Tag wiederzukommen. Doch weder an diesem noch an den folgenden kommt sie. Eines Nachmittags geht er sinnend durch die Strassen und denkt an seine Unbekannte, als sein Auge halb mechanisch eine Guillotine streift. In der Unglücklichen, die gerade endete, erkannte er die wieder, die ihm im Atelier erschienen war.

Nur um leben zu können, hat Prudhon damals lange Jahre hindurch Vignetten zu Briefbogen für die Bureaux der Regierung, Adresskarten für Geschäfte, ja Bildchen für Bonbonnièren geliefert. Die Vertreter der grossen Kunst verachteten ihn deshalb. Greuze war der Einzige, der ihm liebenswürdig entgegenkam, doch ohne ihm Hoffnungen für die Zukunft zu machen. »Sie haben Familie und Talent, junger Mann, das genügt heutigen Tags, um Hunger zu sterben. Sehen Sie meine Manschetten«. Damit zeigte ihm der alte Mann seine zerrissenen Hemdärmel — er, der ja auch in der neuen Welt kein Fortkommen mehr fand. Zu den Nahrungssorgen kamen die Zerwürfnisse mit seiner Frau. Eine stete Melancholie bemächtigte sich seiner, nie kam ein Lächeln mehr auf seine Lippen. Selbst als er die Scheidung durchgesetzt hatte, verfolgte ihn seine Peinigerin noch, bis sie dem Irrenhaus überwiesen war. Jetzt ändert sich das Bild und Constanze Mayer erscheint.

Sie, die liebenswürdige junge Malerin, seine Schülerin, war der Stern, der seinem Alter leuchtete. Sie war hässlich. Mit braunem Teint, fast breitgedrückter Nase und grossem Mund sah sie auf den ersten Blick wie eine Mulattin aus. Doch diesen grossen Mund um-

rahmten üppige, wie zum Kuss sich bäumende Lippen, über dieser breiten Nase sassen ein paar Augen, die wie schwarze Diamanten strahlten und in ihrem wechselnden Ausdruck dieses unregelmässige Strassenjungengesicht geradezu schön erscheinen liessen. Sie war 17 Jahre jünger als er, und er hat sie so oft wie Rembrandt seine Saskia gemalt. In Bildern, Skizzen, Pastellen, die alle denselben pikanten Reiz, dieselbe feine Grazie, den gleichen heiter lustigen Ausdruck haben, hat er das niedliche Stumpfnäschen seiner kleinen Zigeunerin, wie er sie nannte, verewigt. In ihr hatte er, wie sein Taufpathe Rubens in Helene Fourment, seinen Typus gefunden. Constanze Mayer wurde die Muse seiner weich graziösen Werke. Und auch sie endete damit, dass sie sich vor seinen Augen mit dem Rasirmesser die Kehle durchschnitt.



Constance Mayer.

Der Meister und die Schülerin liebten sich. Ebenso sentimental wie leidenschaftlich, ebenso heiter wie pikant, nervös und geistreich, hatte sie alle Eigenschaften, ihn zu fesseln, wenn sie so lebhaft und originell ihm vorplauderte und seinem Künstlerstolz schmeichelte. Diese Liebe schien ihm Ruhe und einen schönen Lebensabend zu geben. Er ging darin auf mit der Leidenschaft eines jungen Menschen, der zum erstenmal liebt. Fräulein Mayer war nach dem Tode ihres Vaters von Niemand abhängig. Ihr Atelier in der Sorbonne war nur durch eine spanische Wand von dem ihres Lehrers getrennt. Den ganzen Tag war sie bei ihm, arbeitete an seiner Seite, führte ihm den Haushalt, leitete die Erziehung seiner Tochter, der sie zugleich Mutter und ältere Schwester war, und Prudhon übertrug auf sie all die Zärtlichkeit, die er als Kind für seine Mutter gehabt. In seiner Dankbarkeit wollte er sein Talent mit der Freundin seines Herzens theilen, auch sie berühmt machen. Es ist rührend, in den Studien Fräulein Mayers zu verfolgen, mit welcher Geduld und Hingebung Prudhon ihren Unterricht leitete, wie er bemüht war, seinen Geist ihr einzuhauchen, etwas von seiner Unsterblichkeit ihr zu leihen. Selbst auf sein eigenes Schaffen



Constance Mayer: Le rêve de bonheur.

wirkte das neue Glück ein. In die Zeit seines Verkehrs mit Constanze fallen seine Hauptwerke: »Gerechtigkeit und Rache« und die »Entführung Psyches«, »Venus und Adonis« und der »schaukelnde Zephyr«.

Dieselben verschafften ihm schliesslich auch äusseren Erfolg. 1808 gab ihm der Kaiser vor dem Bild »Rache und Verbrechen« das Kreuz der Ehrenlegion, und er wurde, wenn nicht der offizielle, doch der intime Maler des Hofes. Das schöne Porträt der Kaiserin Josephine fällt in diese Zeit. Als später die neue Kaiserin Marie Luise malen lernen wollte, wurde Prudhon 1811 ihr Zeichenlehrer, und als bei der Geburt des kaiserlichen Prinzen die Stadt Paris dem Kaiser eine Zimmereinrichtung schenkte, ward er mit dem künstlerischen Schmuck beauftragt. Die Kritik fing an, sich vor seinem Namen zu neigen; die jungen Maler begannen in ihm, dem einst Verlästerten, den Stifter einer neuen lange entbehrten Religion zu sehen. Er nahm Geld ein. Constanze Mayer schien ihm Glück zu bringen. Ihr Tod traf ihn desto tiefer.

Von Natur nervös und exaltirt, eifersüchtig und das Schiefe ihrer Lage fühlend, konnte sie sich, als die Ateliers in der Sorbonne

von den Malern geräumt werden mussten, weder entschliessen, sich von Prudhon zu trennen, noch ganz die Wohnung mit ihm zu theilen. Am Morgen des 26. März 1821 entliess sie ihr Modell, die kleine Sophie, nachdem sie ihr vorher noch einen Ring geschenkt. Bald darauf hörte man einen schweren Fall und fand sie auf der Erde in ihrem Blute. Prudhon schleppte sich seitdem noch zwei Jahre, zwei lange Jahre wie im Exile hin. Einsam, von Gewissensbissen geplagt und stets mit Selbstmordgedanken beschäftigt, lebte er nur noch der Erinnerung an die Freundin, koste mit ihren Reliquien, unempfänglich für den Ruhm, der allmählich seinen Namen umstrahlte. Die Vollendung der „Unglücklichen Familie“, die Constanze unfertig auf der Staffelei gelassen, war sein letztes Tête-à-tête mit ihr, ein letzter Abschied. Er verliess sein Atelier nur noch, um ihr Grab im Père la chaise zu besuchen oder einsam durch die äussersten Boulevards zu irren. Eine Himmelfahrt Mariä und ein Christus am Kreuz waren die letzten Arbeiten des heiteren Malers antiker Mythen: die Mater dolorosa und der Gekreuzigte — Symbole seiner eigenen Qualen. Der Tod hatte endlich Mitleid mit ihm. Am 16. Februar 1823 hatte Frankreich Prudhon verloren.



Prudhon: Die unglückliche Familie.

Seine Kunst war der reine Ausdruck seines Seelenlebens. Frauen beherrschten sein Leben und etwas Weibliches geht durch seine Bilder. Es spricht aus ihnen ein gemüthvoller, ursprünglich heiter angelegter Mensch, der aber Dinge erlebte, die ihn verhinderten, je wieder froh zu sein. Er hat vom Rococo die Grazie und die kleinen Amoretten geerbt, aber auch schon die ganze Melancholie der neuen Zeit gekostet. In sein Lächeln mischt sich eine intime Traurigkeit.



Prudhons Grab.

Er weiss, dass das Leben kein endloses Fest und ewiges Vergnügen ist, er hat gesehen, welch tragischer Morgen auf die Einschiffung nach der Cythere-Insel folgt. Von seinen bleichen Wangen ist die Frische gewichen, seine Stirn ist gefurcht — er hat Guillotinen gesehen. Der letzte Rococomaler und der erste Romantiker — wäre er so recht der Mann gewesen, auf natürlicherem Wege als David den Uebergang vom 18. in's 19. Jahrhundert zu vermitteln.

Schon die flüchtigen Zeichnungen, die er in der Zeit der Noth entwarf, sind von ganz eigenartigem Reiz und durchaus persönlicher Empfindung. Es gibt Vignetten von ihm zu Briefbogen für die Bureaux der Regierung, die in wenigen Bleistiftstrichen mehr männliche Eleganz und Poesie enthalten, als die anspruchsvollsten Compositionen Davids mit ihrem erborgten Classicismus. Prudhon war der Einzige, der im Ornament damals noch Hervorragendes leistete. Selbst über Zeichnungen, wie »Minerva, die das Gesetz mit der Freiheit vereint«, die nach ihrem Titel nur frostige Allegorien erwarten lassen, ist nicht David'sche Kälte, sondern der Zauber Correggios gebreitet. Französische Anmuth und Eleganz vereinigt sich ungezwungen mit der Linienschönheit antiker Kameen. Aus der alten Mythologie, die zu einem Haufen dürrer Namen geworden war, hat er zum ersten Mal wieder die lebendige Poesie herausgefühlt. Ihm wird eine Balleinladung bestellt und er liefert einen zarten Hymnus auf Musik und Tanz. Verschwenderisch streut er, ganz gleich wohin, poetische Erfindung und Grazie aus, die David bei den höchsten Aufgaben vergebens gesucht. In dieser Zeit ist Prudhon der bewundernswerthe Zeichner geworden, den die französische Schule ihren Grössten zur Seite stellt. Die Zeichnungen und Illustrationen waren die nothwendige Vorbereitung zu den grossen Werken, mit denen er seit dem Beginn des Jahrhunderts hervortrat.

Schon sein erstes — heute halb zerstörtes — Bild von 1799, die »Weisheit, die die Wahrheit auf die Erde führt, vor deren Nahen die Finsterniss entweicht«, muss nach älteren Schilderungen von ver-



Prudhon: Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen.

führerisch delicater Grazie gewesen sein. Und das berühmte Werk von 1808, »Gerechtigkeit und Rache, das Verbrechen verfolgend«, gehört coloristisch gewiss mehr der Periode des Romantismus, als der des Classicismus an. Eines war namentlich durch diesen verloren gegangen, die Kunst, Fleisch zu malen. Prudhon eroberte durch eindringliches Studium der sehr aus der Mode gekommenen Meister Leonardo und Correggio der französischen Schule diese Fähigkeit zurück. An öder, verlassener Stätte, wo der Mond aus schweren Wolken bricht und gespenstisch zwischen kahle Felsen leuchtet, verlässt der Mörder sein Opfer. Hastig, mit Beute und Dolch in den Händen, schreitet er aus, blickt schaudernd zurück auf die nackte Leiche des Jünglings, die auf eine Felsstufe gesunken, starr mit ausgestreckten Armen daliegt. Und über ihm wie Wolkengebilde schweben schon die rächenden Gottheiten hernieder. Drohend folgt der zürnende Blick der Gerechtigkeit dem Fliehenden, während die Rache, mit der Fackel voranleuchtend, zu-



Prudhon: Entführung der Psyche.

greift, den Schuldigen zu fassen. Das Bild steht einzig da in jener Zeit durch die grossartige Charakteristik der Personen, die kraftvolle, malerische Ausführung und die strenge, grandiose Landschaft, die der schaurigen Scene als Rahmen dient. Im Allgemeinen war Prudhon kein Tragiker; er hat sich mit Vorliebe in den heiteren, sanft träumerischen, zart verschleierten Mythen der Alten bewegt. Sein Unglück lehrte ihn die Flucht aus der Wirklichkeit, auf den Fittigen der Kunst rettete er sich in das Reich märchenhafter Liebe und erträumter Seligkeit. Da wird Psyche von Zephyr im Dämmerschein emporgetragen zu Eros' hochzeitlicher Wohnung. Ein mildes Licht fällt auf ihren schneeigen Leib. Ihr Haupt ist auf die Schulter gesunken und der zurückgebogene Arm rahmt das Antlitz ein. Schweigend wie eine Wolke zieht die Gruppe hin — eine duftige Erscheinung aus der Märchenwelt. Oder die schlummernde Schöne wird im Waldesdunkel von entzückten Genien beim Schimmer des Mondes besucht; sie steigt heimlich an den stillen See zum Bade hinab und erschaut in dem dunkeln Spiegel staunend ihr eigenes Bild. Venus sitzt, geheimnissvolle Wonne athmend, voll Liebessehnsucht an der Seite des Adonis. Wer zeichnete damals nackte Leiber von so tadelloser Schönheit, so schlank und rein, in so geschmeidigen, doch festen Linien und von so vollem, weichem Licht umflossen! Oder er malt Zephyr, wie er schelmisch am Bache sich schaukelt. Ein linder Lufthauch spielt durch seine Locken und kühles Waldesdunkel athmet ringsumher.



Prudhon: Innocence.

Prudhons Schaffen ist nie mühseliges Zusammenflicken hier und dort aufgelesener antiker Formfragmente, nie nüchterne Verstandesarbeit nach überkommenen Recepten, es ist durch und durch intuitiv. Ohne am Modell zu kleben, gab er seinen Schöpfungen die Bewegung und den göttlichen Odem des Lebens. In traumhafter Wahrheit erstand unter seinen Händen die Antike neu, im Sinne seiner eigenen, ganz modernen Empfindung und im Sinne jener grossen Renaissancemeister, die sie vor drei Jahrhunderten zum Leben erweckt. Denn Prudhon ist, wie seine landschaftlichen Hintergründe zeigen, durchaus der Zeitgenosse Jean Jacques Rousseaus, das Kind jener Epoche, welcher die Natur von Neuem sich enthüllte; er ist, wie seine Gestalten darthun, der wahlverwandte Geist Antonios da Allegri und Vincis. In frischer Erinnerung an Correggio liebt er weiche Fülle des Fleisches und zartes Helldunkel, in schwärmerischer Begeisterung für Leonardo jene Frauenköpfe mit tiefen, sinnlich verschleierten Augen und dem geheimnissvoll zärtlichen Lächeln, das träumerisch den üppigen Mund umspielt. Nur ist die bezaubernde Süssigkeit des Florentiners wie die wonnige Verzückung des Lombarden durch jene leise, ganz moderne Melancholie gedämpft. Die vom Zephyr zum Himmel emporgetragene Psyche verwandelt sich, geläutert und gereinigt, schliesslich in die Seele selbst, die unter dem Bilde der Madonna sehnsüchtig verklärt zum Himmel schwebt, Venus die Liebesgöttin in die unendliche Liebe, »die ausgespannt am Kreuz die Hand dir reichet«.

Dieser Mann mit seiner weichen Zartheit und feinen Empfindung für das ewig Weibliche war wie geschaffen zum Frauenmaler seiner Zeit. War David der Hauptporträtist scharf ausgeprägter Männer-



Prudhon: Himmelfahrt der Madonna.

physiognomien, so haben in Prudhon zarte, feine, weibliche Naturen ihren besten Interpreten gefunden. Seine Frauenköpfe entzücken durch die geheimnissvolle Sprache des Blicks, ein intimes Lächeln, eine träumerische Melancholie. Niemand verstand es besser, den beweglichen Ausdruck in seinen zartesten Nüancen, die Stimmung des Augenblicks festzuhalten. Wie pikant ist diese lächelnde Antoinette Leroux mit ihrer Robe à la Charlotte Corday, ihrem koketten, extravaganten Hut, dem ganzen amüsanten Chic ihrer Toilette. Madame Copia, die Frau des Kupferstechers, ist mit ihren zart verschleierten Augen unter Prudhons Händen der Inbegriff einer schönen Seele geworden. Schmachtende Müdigkeit, eine merkwürdige Mischung von creolischer Grazie und sanfter Melancholie ist über das Porträt der Kaiserin Josephine gebreitet. In vornehm nachlässiger Haltung sitzt sie auf der Rasenbank, ihr Kopf ist leicht geneigt, der Blick schweift unsicher fragend in die Ferne, wie in leiser Vorahnung ihres kommenden Unglücks. Das träumerische Helldunkel einer geheimnissvollen Landschaft umfliesst sie.

Prudhon war nach einer Periode der Farbenaskese der erste feinfühlige Colorist. Schon während der Revolution protestirte er im Namen der Grazie gegen Davids Steifheit. Er suchte zu beweisen, dass die menschlichen Wesen in Wahrheit nicht sehr verschieden

seien von denen, die Leonardo und Correggio liebten, dass sie nicht aus Marmor und Stein sondern weichem Fleisch bestünden. Neben David stehend, appellirte er an den Colorismus. Aber wie André Chenier, sein Geistesbruder, hatte er erst spät Erfolg. Seine Bescheidenheit, sein bukolisches Wesen vermochten nichts gegen die diktatorische Gewalt des mit allen Würden der Kunst umgebenen David. Man lachte über den armen Prudhon, der nur nach seiner Phantasie arbeitete, im Clair obscur eine eigene poetische Sprache sich gebildet hatte, bis bald darauf die Frage von einer andern Seite wieder aufgenommen ward, und diesmal von einem jungen Manne, der direct aus Davids Atelier kam.



Prudhon: Christus am Kreuze.

Antoine-Jean Gros war Davidschüler: von allen seinen Genossen derjenige, der seinem Meister am unterwürfigsten ergeben war, und zugleich, ohne es zu wollen und zu wissen, mehr als jeder andere den Sturz der Davidschule vorbereitete. Er war am 17. März 1771 in Paris geboren, wo sein Vater Miniaturporträts malte. Im Atelier der Frau Vigée-Lebrun, einer Freundin seiner Eltern, entschied sich sein Beruf. Im Salon von 1785, der Davids Andromache am Leichnam Hectors enthielt, wählte er sich seinen Lehrer. Er war damals der hübsche junge Mensch von fünfzehn Jahren, wie ihn sein Selbst-



Prudhon: Madame Copia.

porträt in Versailles darstellt: mit weichen, empfindungsvollen Zügen, über die sich eine liebenswürdige Nüance leiser Sentimentalität breitet. Zwei grosse, dunkelbraune Augen blicken erstaunt und neugierig in die Welt, dunkle Haare umrahmen das stille, frische Gesicht, und darüber ist ein breitkrämpiger Filzhut gestülpt. Es spricht aus diesem Bilde eine zartbesaitete, sensitive Natur, ein Geist, der sich durch herbe Erfahrungen ebenso tief zu Boden schmettern liess, wie ihn Erfolge aufjauchzen machten. 1792 bewarb er sich um den Prix de Rome, — vergebens, und dieser Misserfolg rettete ihn. Er reiste auf eigene Hand nach Italien, war Augenzeuge des Krieges, den Napoleon dort führte, und sah dabei Schauspiele, in denen die Archaeologie keine Rolle spielte. Denn als die Infanteristen Augereaus den Pont d'Arcole stürmten, dachten sie nicht daran, ein antikes Basrelief nachzuahmen. Gros sah auf dem Marsch befindliche Armeen und ihren triumphirenden Einzug in festlich geschmückte Städte. Er lernte auf den Schlachtfeldern, und zurückgekehrt, berichtete er von den Dingen, die er damals erlebte. In Italien begriff er die Poesie des modernen Lebens und konnte zugleich als Maler die bei David erhaltenen Lectionen bei einem andern tüchtigen Meister ergänzen. Er machte in Genua die Bekanntschaft von Rubens. Wenn die Originalität Prudhons darin bestand, dass er der erste war, der wieder vor Leonardo und Correggio träumte, so bestand die Gros' darin, Rubens zu einer Epoche betrachtet zu haben, als auch der Antwerpner Meister vollkommen aus der Mode war. Sein malerischer Instinkt hatte ihn gleich Anfangs vor den heiligen Ignatius von Rubens geführt, den er in seinen Briefen »ein grossartig erhabenes Werk« nannte. Später zum Mitglied der Commission für die nach Paris zu überführenden

Kunstwerke ernannt, hatte er noch häufiger Gelegenheit, die Werke der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts prüfend zu bewundern. Diese beiden Eindrücke waren bestimmend für sein Leben. Gros wurde der grosse Colorist des Classicismus, der Sänger des napoleonischen Epos. Neben den marmornen Graecoromanen David's scheinen die Personen Gros' einer anderen Welt anzugehören, seine Bilder sprechen inhaltlich und technisch eine Sprache, die mehr als einmal seinen Lehrer überraschen musste.



Prudhon: Kaiserin Josephine.

Es gelang ihm, Josephine Beauharnais und durch diese in der Casa Serbelloni in Mailand Bonaparte vorgestellt zu werden, und Gros, der nichts sehnlicher wünschte, als den Feldherrn zu malen, wurde als Lieutenant dem Generalstabe zugetheilt. In der dreitägigen Schlacht bei Arcole hatte er Gelegenheit, den ungestümen Heldenmuth des Dictators zu bewundern; er entwarf eine Skizze des Generals, wie er den Seinen voran, die Fahne in der Hand, über die Brücke von Arcole stürmt. Napoleon war zufrieden, er sah darin etwas von der dämonischen Gewalt des künftigen Weltenstürmers, und als das Bild 1801 in Paris zur Ausstellung kam, hatte es ebenfalls durchschlagenden Erfolg. Die grössere Wärme im Colorit, die breitere Führung des Pinsels, und die lebendige Bewegung erschienen gegenüber der monotonen Manier Davids wie tiefgreifende Neuerungen.


Antoine-Jean Gros.

Mit dem »Napoleon auf der Brücke von Arcole« hatte Gros sich selbst gefunden. Was sein Lehrer als Maler des Convents geleistet, das vollbrachte Gros in der Spanne Zeit, da Napoleon im Bewusstsein seines Volkes als Heros lebte. Auch er machte zuweilen einen Abstecher ins Gebiet der griechischen Mythologie, fühlte sich dort aber nicht zu Hause. Sein Feld war die lebende Geschichte, die die Generale und Soldaten Frankreichs schrieben. Er eroberte dem zeitgenössischen Kriegsleben das Bürgerrecht in der Kunst. David hatte, um der »Historie« und dem »Stil« treu zu bleiben, nur mit Widerwillen zeitgenössische Ereignisse dargestellt. Was Gérard und Girodet geleistet, war interessant als Protest der Wirklichkeit gegen die classische Convention, aber im Ganzen mässig und langweilig. Gros, der berühmte Meister der Pestkranken von Jaffa und der Schlacht von Eylau, hat es als Erster auf diesem Gebiet zu hohem Ruhme gebracht. Das sind zwei mächtige, wahre Bilder, die bleiben werden, zwei vornehme Werke. Gros steht hoch über David und allen seinen Rivalen durch die Macht seiner Anschauung. Jener ist veraltet, dieser frisch geblieben, da er unter dem Eindruck wirklicher Ereignisse, nicht im Banne öder Theorien malte. Realist durch und durch, hat er nicht gefürchtet, das Schreckliche darzustellen, das die antike Kunst so gerne umging. In einer Zeit, da Rom und Griechenland die Quelle aller Inspirationen waren, hat er ein Hospital zu malen gewagt, mit Kranken, Sterbenden und Todten. Als auf dem egyptisch-syrischen Feldzuge nach der Erstürmung von Jaffa die Pest ausbrach, unternahm es Napoleon am 7. März 1799 in Begleitung einiger Officiere die Opfer der Seuche in einem elenden Hospital zu besuchen. Dieser Akt sollte in einem monumentalen Bilde gefeiert werden. Gros that es und stellte Napoleon als Tröster mitten hinein in die jammernde Qual Todtkranker, indem er von der historischen Genauigkeit nur insofern abwich, dass er die Scene aus dem dürftigen Raume des Lazareths in den Hof einer säulengetragenen Moschee verlegte. Im



Gros: Die Pestkranken von Jaffa.

Schatten der luftigen Hallen wälzen und winden sich Kranke und Verwundete, stieren vor sich hin in heller Verzweiflung, bäumen sich halb entblösst auf gegen tödtlichen Schmerz oder wenden dem Feldherrn sich zu, der, eine herrliche, jugendkräftige Erscheinung, ruhig die Pestbeule eines ihrer Kameraden befühlt. Helles Sonnenlicht durchdringt die schwere Atmosphäre und fällt breit auf die Gruppe. Dazwischen bewegen sich Orientalen in malerischer Gewandung und theilen Nahrung aus, die Negerknaben herbeischaffen. Draussen aber, über den Zinnen der maurischen Arkaden sieht man die Stadt mit ihren Befestigungen, ihren flachen Dächern und schlanken Minarets, auf diesen die flatternden Siegesfahnen der Franzosen, seitwärts das ferne, blauschimmernde Meer, und über das Ganze breitet südlich klarglühender Himmel sich aus. Wie ein neues Evangelium, wie die erste Windsbraut, die dem Sturm des Romantismus vorausging, muthet das Bild heute im Louvre inmitten seiner steif classischen Umgebung an.

Gros' Helden wissen, wie die Davids, dass sie bedeutend sind, und zeigen es vielleicht zu viel, aber sie handeln wenigstens. Der Maler fühlte, was er malte, ein Zug von Menschenliebe, ein heroisches

und doch menschliches Leben geht durch das Bild. Ausserdem begnügte sich Gros nicht mit der mageren Palette und ärmlichen Kartonzeichnung der Zeitgenossen. Diese Behandlung des Nackten, diese verzweifelten Köpfe der Sterbenden haben nichts von der versteinerten Leblosigkeit der classischen Schule, dieser maurische Hof nichts von dem Tragoedienperistyl, wie er bisher Sitte war; dieser Bonaparte, der dem Sterbenden die Hand in die Wunde legt, ist kein griechischer oder römischer Heros; die Kranken, deren fieberglühende Augen wie nach dem Stern der Hoffnung auf ihn blicken, diese Neger, die mit Lebensmitteln kommen und gehen, sind keine leeren Statisten, und das im Glanz der Sonne daliegende, von Schiffen belebte Meer, der von bunten Fahnen festlich geschmückte Hafen bezeichnen in ihrer heiteren Farbenpracht den Anbruch einer neuen Zeit. Die jungen Künstler täuschten sich nicht, als sie im Salon von 1804 einen Lorbeerzweig am Rahmen des Bildes befestigten. Der Staat kaufte es für 16000 Francs. Ein Bankett, dem Vien und David praesidirten, wurde zu Ehren des Malers gegeben. Girodet las ein Gedicht vor, worin es am Schluss hiess:

> Et toi, sage Vien, toi, David, maître illustre,
> Jouissez de vos succès, dans son sixième lustre,
> Votre élève, déjà de toutes parts cité
> Auprès de vous, vivra dans la posterité.

In der »Schlacht von Eylau«, die er 1808 ausstellte, hat Gros das Pendant zu den Pestkranken gegeben: dort der Besuch eines Hospitals, hier die Besichtigung der Wahlstatt nach der Schlacht. Der unheimlich graue Ton des Winters ruht auf dieser weissen Schneefläche, die sich trostlos bis zum Horizont ausdehnt, nur hie und da von Hügeln unterbrochen, in denen vernichtete Regimenter ruhen. Vorn liegen Haufen von Todten und wimmernden Verwundeten, und inmitten dieses Jammers von zerfetzten Gliedern und verwesendem Fleisch hält blass, das Auge nach den brennenden Städten des Horizontes gerichtet, Er, der Eroberer, der Herr, der Kaiser, in seinem grauen Rock und kleinen Hütchen, an der Spitze seines Generalstabs, gleichgültig, unerbittlich, hart wie das Schicksal. »Ah! si les rois pouvaient contempler ce spectacle, ils seraient moins avides de conquêtes.« Die classicistischen Posen, die im Pestbilde noch störten, sind gänzlich überwunden. Das conventionelle Pferd des Parthenon-Frieses, das David allein kannte, hat dem richtig beobachteten Thier Platz gemacht und auch das Colorit in seiner



Gros: Schlacht von Eylau.

tristen Harmonie ist wieder in seine alten Rechte, Träger der Stimmung zu sein, eingesetzt. Es war das unumstrittene Hauptwerk des an bemerkenswerthen Bildern reichen Salons von 1808; weder Gérards Schlacht bei Austerlitz noch Girodets Atala oder Davids Krönungsbild machten Gros den ersten Platz streitig.

Napoleon vor den Pyramiden von 1810, in dem Moment, wo er die Worte ruft: Soldaten, von der Höhe dieser Monumente sehen vierzig Jahrhunderte auf euch herab, bildet den Schlussstein des Cyklus. Gros war der einzige damals, der die epische Grösse des Krieges begriff. Er wurde auch der Porträtmaler der grossen Männer, von denen die Ereignisse ausgingen. Sein Bild des Generals Massena, mit dem halb nachdenklichen, halb listig zähen Ausdruck, ist das wirkliche Porträt eines Kriegsmannes; und wie ist in dem Bildniss des Generals Lasallé, ohne banalen, den Mantel blähenden Windstoss die heroische, einfache Kühnheit ausgedrückt. Sein Porträt des Generals Fournier Sarlovèse in Versailles hat eine Frische des Colorits, deren Geheimniss sonst in jenen Tagen nur die Engländer Lawrence und Ræburn besassen. Gros war weit seiner Epoche voraus. Mehr Maler der Bewegung als der psychologischen Analyse, charakterisirte er durch das Ganze und gab das Wesentliche in unübertroffener Weise. Porträts, wie historische Bilder haben einen stürmischen Vortrag. Bei David Berechnung, bei Gros Feuer. Fast der einzige unter seinen Zeitgenossen, kannte er Rubens und liess gleich diesem der Farbe den ihr gebührenden Platz. Zuweilen ist in seinen Bildern eine Carnation, ein Leben, das diesen warmherzigen, nicht genug beachteten Maler zu einem wahren Vorläufer der Modernen macht. Von orthodoxen Classicisten umgeben, rief er mit lauter Stimme, was schon Prudhon schüchterner zu sagen gewagt: der Mensch ist keine Statue, nicht aus Marmor, sondern aus Fleisch und Bein.

Es erging ihm wie jenem: Diesem Manne von zitternder Reizbarkeit fehlte das Beharrungsvermögen zielbewusster Willensstärke, das Selbstvertrauen zur Initiative. So lange die grosse Figur Napoleons ihn über Wasser hielt, war er Künstler und als ihm sein Heros genommen ward, verlor er den Kopf. Das Kaiserreich hatte Gros gross gemacht, sein Sturz tödtete ihn. Das Alpdrücken der Davidschen Antike bedrängte ihn von Neuem, und als David nach seiner Verbannung (1816) ihm auftrug, seinem Atelier in Paris vorzustehen, waltete Gros dieses Amtes mit heiligem Eifer, auf nichts ängstlicher

bedacht, als die Kunst, die er durch seine Werke frei gemacht, als Lehrer von Neuem in die antike Zwangsjacke einzuschnüren. »Nicht i c h spreche zu euch«, sagte er den Schülern, »sondern David, David, immer David«. Dieser hatte ihn getadelt, dass er sich damit abgemüht habe, die Schlachten des Kaiserreichs, »werthlose Gelegenheitsbilder«, zu malen, statt sich an die Alexanders des Grossen zu wagen und somit wahrhafte »Geschichtswerke« zu schaffen. »Die Nachwelt fordert von Ihnen gute Bilder aus der alten Geschichte. Wer, wird sie rufen, war mehr dazu ausersehen, den Themistokles zu malen? Schnell, mein Freund, durchblättern Sie Ihren Plutarch«. Zeitgenössisches Leben zu malen, das man unter den Augen hat, sei nur die Aufgabe der kleinen Künstler, nicht würdig des Pinsels eines »Historienmalers«. Und Gros, der seinen Meister verehrte, war schwach genug, auf dessen Worte zu hören; er glaubte an ihn mehr als an s e i n Genie, an die Kraft der andern mehr als an die eigene, er durchsuchte den Plutarch, malte nichts mehr, ohne vorher nach Brüssel zu schielen, führte die Allegorie in seine Schlacht bei den Pyramiden ein, componirte, um David zu huldigen, einen Tod der Sappho, bemalte die Kuppel des Pantheon mit steifleinenen Fresken, um dazwischen wieder, wenn er der Natur in's Auge sah, wahrhafte Meisterwerke zu schaffen. Noch seine »Flucht Ludwig XVIII.«, im Museum von Versailles, zeigt



Gros: Napoleon vor den Pyramiden.

ihn auf der alten Höhe. Es ist eines der schönsten modernen Werke, wie es Delacroix 1848 in einem Aufsatz der Revue des deux mondes nannte, intim und feierlich zugleich. Napoleon hatte die Insel Elba verlassen, marschirte auf Paris, und war in Fontainebleau, als Ludwig XVIII. sich in der Nacht vom 19. auf 20. März 1815 entschloss, in aller Hast die Tuilerien zu räumen. Begleitet von einzelnen Treuen und den Offizieren seines Dienstes, verlässt er seine Wohnung und verabschiedet sich von den Nationalgarden. Es liegt etwas Rührendes in diesem 60jährigen Mann mit dem bourbonischen, durch die grossen Fünffrankenstücke unsterblich gewordenen Gelehrtenprofil, dem angeschwemmten Bauch und den kleinen, dicken Beinen, der aussieht, wie ein Wassersüchtiger, der in's Hospital geht. Seine Haltung als Monarch ist sehr incorrect, und Gros hat die Scene, selbst die pathologische Erscheinung dieses Königs kühn so gegeben, wie er sie sah, hat Alles vergessen, was er von antiker Kunst wusste. Er hat diese Treppe gesehen mit dem murrenden Volk, mit den Lakaien, die die Lampe in der Hand, rathlos vorbeieilen und diesem dicken, gichtischen König, der in der Angst alle königliche Würde vergisst. Das war ein Historienbild und als er es gemalt, beschuldigte er sich von Neuem, die wahre historische Malerei verlassen zu haben. Beim Begräbniss Girodets 1824 unterhielten sich die Mitglieder des Instituts über den unersetzlichen Verlust, und wie nothwendig der Schule ein neuer Führer sei, der mit mächtiger Hand das von jungen Brauseköpfen drohende Verderben aufhalte. Sie, Gros, meinte Einer, wären der Mann dazu. Und Gros, ganz verzweifelt: Mir fehlt nicht nur jede Autorität eine Schule zu leiten, ich muss mich obendrein anklagen, das erste schlechte Beispiel zum Abfall von der wahren Kunst gegeben zu haben. Je mehr er an David dachte, um so mehr kehrte er der lebenden Welt den Rücken. Durch sein grosses, langweiliges Bild Hercules, der den Diomedes durch seine eigenen Pferde auffressen lässt (1835), besiegelte er sein Geschick. Die Convention siegte über die Natur.

Die Maler spotteten über ihn; ein Schrei des Hohnes durchdrang schrill die Kritik. Einige Schriftsteller hatten schon längst angefangen, gegen den Classicismus zu protestiren. Sie sprachen mit feuriger Beredsamkeit von den Rechten der Menschheit, den Wohlthaten der Freiheit, der Unabhängigkeit des Gedankens, den wahren Prinzipien der Revolution, und fanden zahlreiche Leser. Sie kämpften gegen

starre Gesetze im geistigen wie socialen Leben, zeigten, dass es andere Welten als die des Alterthums gebe, und dass auch diese nicht ausschliesslich von kalten Statuen bevölkert sei; sie beschrieben mit Vorliebe die grossen schönen Anblicke der Natur und öffneten der Kunst und Poesie wieder einen neuen, weiten Horizont. Der Frühling erwachte; Gros fühlte, dass er sich überlebt hatte. Indem er sich gegen die Stimme der neuen Zeit mit dem verderblichen Heroismus der Taubheit wappnete, wurde er der Märtyrer des Classicismus in der französischen Kunst. Er war Classiker seiner Erziehung, Romantiker seinem Temperament nach, ein Mann, der seinen höchsten Stolz darin suchte, als Lehrer Lügen zu strafen, was er als Künstler geleistet, und an diesem Zwiespalt ging er zu Grunde. Am 25. Juni 1835, 64 Jahre alt, nahm er Hut und Stock, verliess ohne ein Wort zu sagen seine Wohnung und legte sich, den Bauch gegen die Erde, in einen Arm der Seine bei Meudon. Es war eine ganz seichte, kaum drei Fuss tiefe Stelle, die ein Kind bequem durchwatet hätte. Erst am andern Morgen, als er schon 24 Stunden todt war, fanden ihn zwei Matrosen, die das Ufer entlang nach Hause gingen. Der eine stiess mit dem Fuss an einen schwarzseidenen Hut. In dem Hut lag sorgsam gefaltet eine weisse Cravate mit der Initiale G, darauf ein kleiner Zettel an seine Frau; auf einer halbzerrissenen Visitenkarte las man noch den Namen Baron Gros. Ein Stück weiter sahen sie die Leiche und da sie sich scheuten, einen Ertrunkenen zu berühren, losten sie mit Strohhalmen, wer ihn herausziehen müsse. Ich fühl' es in mir, mein Unglück ist allein zu sein. Der Ekel an einem selbst kommt heran und Alles ist hin .... hatte er in trüber Ahnung schon als junger Mensch einmal an seine Mutter geschrieben. Das war das Ende dieses Meisters, in dem sich alle Fasern gegen den Classicismus sträubten und der so die Farbe, die Wahrheit, das Leben liebte. —

Es mussten noch mächtigere Ereignisse eintreten, bevor man das Signal zur Befreiung erwarten konnte. Erst die jungen, unter den trostlosen Zuständen der Restauration aufgewachsenen Geister führten die neue Richtung, deren Vorläufer Prudhon und Gros waren, zum Siege. Auf ein Menschenalter — von den Geburtswehen der Revolution bis zum Zusammensturz des Napoleonischen Kaiserreichs — beschränkte sich die Alleinherrschaft des aus dem 17. Jahrhundert herübergenommenen Classicismus. Wenn manche Davidschüler noch bis zur Mitte des Jahrhunderts herüberlebten, so sind sie doch nur

akademische Grössen, die den anstürmenden Talenten gegenüber die zu äusseren Ehren gekommene, aber stehen gebliebene und an alte Regeln festgeklammerte Mittelmässigkeit bezeichnen. Die Zukunft gehörte der Jugend, und einer Jugend, die vom Standpunkt unserer Tage jünger erscheint, als die Jugend zu sein pflegt, reicher, frischer, glühender, feuriger: der Generation von 1830, »aux vaillants de dix-huit cent trente«, wie sie Theo Gautier in einem Gedichte nannte.



XI.

Die Generation von 1830.

IN den Jahren 1820—1848 brachte Frankreich eine grosse und bewunderungswürdige Kunst hervor. Nach den Umwälzungen der Revolution und den Kriegen des Kaiserreichs war jene kühne, thatendurstige Jugend aufgewachsen, von der Musset in seinen confessions d'un enfant du siècle spricht. Und diese von ihren Müttern zwischen dem Kanonendonner zweier Schlachten empfangenen, in der Grösse und im Ruhme aufgewachsenen jungen Leute erlebten, als sie zu Männern reiften, die Schmach der Regierungszeit Karls X., das Zeitalter der clerikalen Reaction. Sie sahen, wie Klöster wieder errichtet, Gesetze von mittelalterlicher Strenge gegen Gotteslästerungen, Entweihungen des Feiertags und der Kirche geschaffen, die Lehren von der göttlichen Sendung des Königthums von Neuem proclamirt wurden. »Und wenn die Jünglinge von Ruhm sprachen, sagt Musset, antwortete man ihnen: Werdet Priester! Und wenn sie von Ehre sprachen, antwortete man: Werdet Priester! Und wenn sie von Hoffnung, von Liebe, von Kraft und Leben sprachen, immer dieselbe Antwort: Werdet Priester!« Dieser Druck erzeugte noch mehr den Drang nach Freiheit. Die politische und geistige Reaction musste die dichterischen und künstlerischen Regungen junger unruhiger Gemüther von selbst in die principielle Opposition gegen alles Bestehende, in glühende Verachtung der öffentlichen Meinung, in die Vergötterung der ungeregelten Leidenschaft und ungebundenen Genialität führen. Die Romantiker in Frankreich waren Antiphilister, die das Wort Bourgeois als Beleidigung ansahen. Die Kunst war das Einzige, das Licht und die Flamme, ihre Schönheit und Kühnheit allein gab dem Leben Werth. Diesen Forderungen konnte das »Eunuchenthum des Classicismus« — ein Ausdruck der George Sand — nicht genügen. Sie träumten von einer Malerei, die das Blut, den Purpur, das Licht, die Bewegung, die Kühnheit bedeuten

sollte; sie verschmähten aufs tiefste die correcte, pedantisch farblose Richtung der Alten. Die innere Flamme sollte die Formen durchglühen und befreien, die Linien und Konturen verzehren und das Gemälde zur Farbensymphonie gestalten. Man suchte und begehrte in Dichtung und Musik, in Plastik und Malerei Farbe und Leidenschaft, die Farbe so energisch, dass die Zeichnung von ihr aufgezehrt wurde, die Leidenschaft so heftig, dass Lyrik und Drama Gefahr liefen, in Fieber und Krampf zu verfallen. Eine Bewegung, die an die Renaissance erinnert, hatte die Gemüther gepackt. Es war, als ob die Luft, die man einathmete, etwas Berauschendes hätte. Auf einem politischen Hintergrund von grau in grau, gebildet aus den Jesuitenkutten der Restaurationszeit, tritt eine flammende, leuchtende, polternde, funken- und farbensprühende, die Leidenschaft und das Scharlachrothe anbetende Literatur und Kunst hervor. Der Romantismus ist der Protestantismus in der Literatur und Kunst — so hat Vitet die Bewegung definirt.

Die Literatur, die zuerst parallel mit der Regierungspolitik in Chateaubriand als Schwärmerei für Katholicismus, Königthum und Mittelalter begonnen hatte, wurde seit den 20er Jahren revolutionär, und die Schilderung ihrer Kämpfe ist eines der farbenglühendsten Capitel in Georg Brandes' classischem Buche. Man begann sich aufzubäumen gegen das unechte Antikisiren, die steife Behandlung der Alexandriner, das Joch der Tradition. Es erstand das gewaltige romantische Dichtergeschlecht, das in byronischem Feuer das Evangelium der Natur und der Leidenschaft verkündete. Musset, das berühmte Kind des Jahrhunderts, der Abgott der Jugend, der Dichter mit dem brennenden Herzen, der das Leben mit einer solchen Begierde und Hast durchstürmte, dass er mit 40 Jahren müde wie ein 70jähriger zusammenbrach, verschlechterte absichtlich die Reime seiner ersten Gedichte, um die Classiker recht gründlich zu ärgern; schrieb seine Dramen, worin die Liebe als ernste, entsetzliche Macht verherrlicht ist, mit der sich nicht scherzen lässt, als das Feuer, mit dem man nicht spielen darf, als der elektrische Funke, der tödtet. George Sand, die Titanin der Romantik veröffentlicht ihre Romane von weltumstürzenden Tendenzen und sprühender Lebhaftigkeit der Erzählung. Zwischen ihnen hebt sich das scharfe Bronzeprofil Prosper Merimées ab, der das Zigeuner- und Räuberleben, die gewaltthätigsten und verwegensten historischen Charaktere feiert. Victor Hugo endlich, der grosse Häuptling der Romantiker, der Paganini der Literatur, un-



Théodore Géricault.

erreicht an imponirender Grossartigkeit, virtuoser Behandlung der Sprache und kleinlicher Eitelkeit, sah die Massen willenlos zu seinen Füssen, als er in wilder, flammender Auflehnung gegen die starren Satzungen des blutleeren classischen Stils sich erhob und an die Stelle der bewegungslosen, handlungsarmen Declamationstragödien seine leidenschaftathmenden, buntbewegten, romantischen Dramen setzte. Der Streich war tödtlich, Alles jubelte dem neuen Messias zu, berauschte sich am Wohlklang der Hugoschen Phrasen, die so viel voller, heisser klangen, als Corneilles und Racines kühl abgemessene Sprache. Das zur Ruhe des Kirchhofs erstarrte Théâtre français ward zum lärmenden Schlachtfeld. Da sassen sie, als Hugos Cromwell und Hernani über die Bühne ging, correct, wohlgekleidet, behandschuht und rasirt, mit ihren Binden und Vatermördern, die Vertreter der älteren Generation, die es durch untadelhafte Führung zu Aemtern und Stellungen gebracht. Und als Gegensatz zu ihnen im Parket die Jugend, les Jeunes France, wie sie Theo Gautier schilderte. Der mit wallender Löwenmähne, Der mit Rubenshut und spanischem Mantel, Der in einer Jacke von hellrothem Atlas. Ihr gemeinsames Uniformstück war die rothe Weste, die Theo Gautier eingeführt — nicht das Roth, das die Revolutionsmänner als Symbol erwählt hatten, sondern das Scharlachroth, das den Hass jener enthusiastischen Jugend gegen das Graue, ihre Vorliebe für das Leuchtende und Farbenprächtige im Leben bedeuten sollte. Die Betrachtung eines schönen rothen Tuches, sagten sie, sei ein Kunstgenuss. Eine ähnliche Wandlung ging gleichzeitig in den Toiletten der Damen vor sich. Hatte die Revolution für jede Damentoilette alle Farben in das griechische Weiss aufgelöst, so nahmen jetzt die


Géricault: Der Reiteroffizier.

Kleider wieder lebhafte, besonders hochrothe Töne an; hochrothe Bänder schmückten den Hut und umschlossen die Taille. Hochroth — das war die Farbe des Romantismus, Fanfarenklang und Trompetenschmettern seine Note. Funken von Leidenschaft und Wildheit, Schwefelströme, Feuerregen, glühende Wüsten, unheimlich phosphorescirende verwesende Körper, Meere, wo Schiffe Nachts zu Grunde gehen, Länder, in denen der Krieg brüllend seine Fackel schwingt und Völkerschaften sich rasend aufeinander stürzen — das sind die von Schlachtgeschrei und Siegesgesängen brausenden Stoffe, welche die französische Romantik beherrschen. Zur selben Zeit, als unsere jungen Maler in Düsseldorf mit der Milch der frommen Denkungsart ihre thränenselig empfindsamen, unendlich zahmen und braven, sentimentalen Bilder malten, unsere Nazarener ihre vergilbte Todtenschau der altitalienischen Kunst hielten und mit ihr die christliche Frömmigkeit des Mittelalters wieder zu galvanisiren suchten, erstand in Frankreich eine Jugend, die kochend überschäumte, deren Losung Natur und Wahrheit war, zugleich aber und vor Allem Contrastwirkung, malerischer Gegensatz, eine Leidenschaft, die zugleich erhaben und tigerartig wild war. In denselben Jahren, als in Deutschland der Fortschritt darin bestand, dass man nach dem Absterben des Carstens'schen Papierstils ängstlich und ohne Erfolg der Farbenfreudigkeit der Quattrocentisten nachging, machten die Franzosen mit Siebenmeilenstiefeln gleich den grossen Schritt zu den Vlaamen. Frankreich war durch Napoleon nicht an Ruhm nur, auch an Kunstschätzen reicher geworden, die als Trophäen des siegreichen Feldherrn aus aller Herren Ländern nach Paris gewandert waren. Die gefüllten Sammlungen vermittelten den belebenden Ein-

fluss des Besten, was in der Malerei geleistet war. Nirgends konnte man die venezianischen Coloristen und Rubens besser als im Louvre studiren, und durch dieses freie Anknüpfen an die höchste Blüthe des Colorismus gelangten die byronischen Geister von 1830 dazu, das farbensatte glühende Leben der Dinge, das ihrer erhitzten Phantasie vorschwebte, voll auszudrücken. Damit ging selbstverständlich eine grosse Erweiterung des Stoffkreises Hand in Hand. Die Romantiker zeigten, dass es in der Geschichte und Poesie noch andere Heroen gebe, als Griechen und Römer. Sie malten Alles, sofern es Farbe und Charakter, Flamme, Leidenschaft und exotischen Duft hatte. Der Romantismus war der Protest der Malerei gegen die Plastik, der Protest der Freiheit gegen die akademischen Lehren des Classicismus, die Revolution der Bewegung gegen die Starrheit.



Géricault: Der verwundete Kürassier.

Im Atelier Guérins, des zahmen schüchternen Classicisten, wuchsen die jungen Stürmer heran, die Rapins von 1830, die den Apoll von Belvedere eine abgeschabte gelbe Rübe nannten und von Racine und Rafael wie von Strassenjungen sprachen. Sie waren müde, Antinous-Profile zu copiren. Die Betrachtung eines Bildes von Girodet kam ihnen langweilig vor. *Théodore Géricault*, eine heisse, jähe, leidenschaftliche Natur von Beethoven'scher Wildheit und wolkenstürmender Kühnheit, sprach das erlösende Wort aus.

Er war Normanne, kräftig gebaut, ernst. Schon während er im Atelier Guérins arbeitete, war etwas von den Ideen zu ihm gedrungen,

die Gros mit sich herumtrug, und obwohl nicht sein Schüler, hat Géricault eigentlich ihn fortgesetzt oder hätte es wenigstens gekonnt, wenn er länger gelebt hätte. Gleich jenem hatte er seit seiner Jugend das wogende Meer und den gewitterschwangern Himmel staunend betrachtet, eine Vorliebe für schöne Pferde gehabt und sich, zur Melancholie geneigt, gern mit den düstern Seiten des Lebens beschäftigt. Das aufgerüttelte Meer, stolze im Galopp dahinrasende Pferde, den leidenden, kämpfenden Menschen, Handlung, Pathos, Raserei unter allen Formen wollte er malen. Wunderbare Reiter, an denen jede Fiber in nervöser Bewegung zuckt, waren seine ersten Werke. Schon während seines kurzen Aufenthaltes im Atelier Carl Vernets, hatte er sich für Cavallerie interessirt und die Studien begonnen, die er bis zum Tode fortsetzte. Dann, während er bei Guérin arbeitete und bevor er 1817 Italien kennen lernte, ging er oft den Weg zum Louvre: machte Copien und studirte Rubens, zum grossen Aergerniss seines Lehrers, der ihn mit Schrecken auf so gefährlicher Bahn sah.

Auch hier folgte er Gros, dessen Porträt des Generals Fournier Sarlovèse 1812 im Salon dicht neben Géricaults Reiteroffizier hing. Dieses Bildniss des Herrn Dieudonné, eines Offiziers der Chasseurs d'Afrique, der, den Säbel in der Hand, auf bäumendem Pferd über das Schlachtfeld saust, war das erste Werk, das Géricault, 21 Jahre alt, ausstellte. Ein Ereigniss. Gros sah sich bestätigt, wenn nicht überholt durch einen Anfänger, der gleich ihm für Farbe und Bewegung, für grosse, kühn bewegte Silhouetten schwärmte. 1814 folgte der verwundete Kürassier, der, sein Pferd hinter sich ziehend, über das Schlachtfeld wankt. Das waren keine Krieger mehr, die auf diesen wuthschnaubenden Pferden sassen, sondern wahre Soldaten, in denen nichts von griechischen Statuen steckte. Géricault besuchte dann Italien, doch ebenfalls nicht, um in den Museen archaistische Studien zu machen, sondern um beim Carneval das Rennen der Barberi zu sehen. Damals entstanden jene Pferdestudien, um die sich heute die Amateurs reissen: Skizzen, die er im Freien, auf der Strasse oder im Stall gemacht hat. Die Pferde an der Krippe und die kämpfenden Pferde waren Perlen unter den französischen Handzeichnungen auf der Weltausstellung von 1889. 1819 vollendete er sein grösstes Bild, an das man — nicht ganz mit Recht — gewöhnlich allein denkt — wenn sein Name genannt wird — das Floss der Medusa. Welch' Schauspiel! Seit 12 Tagen irren die Unglücklichen



Géricault: Das Floss der Medusa.

auf dem Meere umher, verhungert, verzweifelt, bereit gegenseitig Hand an sich zu legen. Sie waren 150, jetzt sind's nur noch 15. Ein Greis hält den Leichnam seines Sohnes auf den Knieen, ein anderer rauft sich die Haare aus, nachdem er die Seinen hat sterben sehen und allein am Leben geblieben. Vorn liegen von der Fluth noch nicht fortgeschäumte Leichen. Aber dort in der Ferne — ein Segel. Einer zeigt es dem Andern. Ja, ein Segel. Ein Matrose und ein Neger steigen auf ein leeres Fass und schwingen die Taschentücher. Wird man sie sehen? Die Angst ist entsetzlich. Immer grössere graue Wogen rollen heran. Wie musste eine solche Scene auf eine Generation wirken, die Jahre lang nur dürre Mythologie und bemalte Statuen im Salon zu sehen bekommen hatte. Géricault war der erste, der sich vom Gipskopf befreite und an die Stelle des kalten Marmors wieder Leidenschaft und Naturwahrheit setzte. Wie er sich das Modell seines Flosses von dem geretteten Schiffszimmermann herstellen liess, der das Floss selbst gebaut hatte, so bezog er ein Atelier neben dem Hospital, um nach Kranken und Sterbenden, Leichen und einzelnen Gliedern seine Studien zu machen. Gewiss, man möchte noch mehr Intimität. Géricault schliesst sich in der Form noch der Davidschule an. Es liegt ein gut Theil Classicismus darin, dass er die Mehrzahl der Figuren nackt geben zu müssen glaubte, um »unmalerische« Gewänder zu vermeiden. Etwas Akademisches haftet an den Figuren, die durch Entbehrung, Krankheit, Todeskampf nicht genug entkräftet scheinen — aber wer befreit sich mit einem Schlag vom Einfluss seiner Zeit und Umgebung? Selbst in der Farbe ist noch ein Stück Classicismus kenntlich. Sie verletzt Niemand, was im Vergleich zu den Werken der Nazarener zu betonen ist, aber sie spielt auch für die Bedeutung des Bildes noch keine Rolle. Aus der Ferne, wo das rettende Schiff naht, strahlt ein helles Licht auf die in trübem Braun gehaltene Scene. Sonst fehlt dem Bild noch jeder coloristische Gedanke, selbst gegen Géricaults frühere Arbeiten bezeichnet es einen Rückschritt. Mit Rubens hatte er begonnen, doch diese coloristischen Studien hielten nicht vor. Schon im verwundeten Kürassier von 1814 traten dunkle Töne an Stelle der frühern coloristischen Heiterkeit und auch beim Floss der Medusa glaubte er das Drama nur in düstern Tönen ausdrücken zu können. Er verbreitete über das Ganze ein monotones unangenehmes Braun und ging in seinem Streben, alles Gewicht auf die menschliche Leidenschaft zu legen, so weit, sogar das Meer fast



Géricault: Das Rennen in Epsom 1821.

zu unterdrücken, das doch in dem Drama die Hauptrolle spielte und dessen tiefes Blau einen wunderbaren Contrast ergeben hätte. Die Entdeckungen geschehen eben nicht auf einmal, erst wenn die Stunde gekommen ist.

Der nächste Schritt der französischen Kunst musste dahin gehen, die Bedeutung der Farbe wieder in ihr volles, ihr seit Tizian erobertes Recht einzusetzen, so dass sie nicht mehr blos ein geschmackvoller Anstrich der Figuren, sondern wirklich Träger der Stimmung war. Diesen Schritt zu thun, war Géricault nicht mehr vergönnt. Eine Reise nach London, die er 1820 mit seinem Freunde Charlet antrat, war das letzte Ereigniss seines Lebens. Dort erwachte wieder der Sportsman in ihm; er malte das Derbyrennen in Epsom. Bald nach seiner Rückkehr stürzte er auf einem Spazierritt mit dem Pferde und schleppte sich seitdem noch ein paar Jahre rückenmarkleidend hin. Er wäre einer der Hauptmeister Frankreichs geworden, wenn er nur Rafaels Alter erreicht hätte — kaum 32 Jahre alt starb er, neben Bastien Lepage der, dessen frühen Verlust die französische Kunst des 19. Jahrhunderts am meisten zu beklagen hat.

Doch er erlebte es noch, im Salon von 1822 das Debut eines seiner Genossen vom Atelier Guérin zu beobachten. Ein noch grösserer, dem er mit sterbender Stimme ein paar Rathschläge gegeben hatte, erstand als der geistige Erbe des Jungverstorbenen und führte den von jenem begonnenen Kampf zu Ende. Es war am 26. April 1799 in der Mittagsstunde, als in Charenton Saint Maurice das erste echte Malerauge des Jahrhunderts das Licht der Welt erblickte. Géricault hatte eine Bresche geschlagen, das ungestüme Kraftgenie *Eugène Delacroix'* trat hinein und vollendete Géricaults Lebenswerk. Was Gros dunkel geahnt, aber nicht auszudrücken gewagt, was Géricault nur die Zeit gehabt hatte, mit muthiger Hand anzudeuten, einer Hand, die zu früh erstarrte, dieses moderne Gedicht von Farbe, Fieber und zitternder Leidenschaft — Delacroix schrieb es.

„Dieses Kind wird ein berühmter Mann werden; sein Leben wird äusserst arbeitsam, aber auch äusserst bewegt und immer dem Widerspruch ausgesetzt sein". So hatte ein Wahnsinniger eines Tages dem Knaben prophezeit, als er mit seiner Wärterin in der Nähe des Irrenhauses in Charenton spazieren ging. Er hat Recht behalten. Auch Delacroix war im Atelier Guérins, des Davidschülers aufgewachsen. Er wurde sein Antipode. Bei der Antike nicht, bei Rubens und Veronese holte er schon während seiner Studienjahre sich Rath und gehörte, als Géricault am Floss der Medusa malte, schon zu der kleinen Schaar begeisterter Verehrer, die den jungen Meister umgaben: für den nach vorn übergesunkenen Mann links auf dem Bilde hat Delacroix als Modell gedient. Nachdem er sich zuerst fast ausschliesslich mit Carrikaturen, Pferdestudien und classicistischen Madonnen beschäftigt, erschien 1822 seine Dantebarke, im malerischen Sinn das erste eigentliche Bild des Jahrhunderts. Der Ausruf, wie ihn David that, als er das Werk, die erste mächtige epochemachende Lebensäusserung der revolutionären Romantiker erblickte: „d'où vient-il? je ne connais pas cette touche là", tritt noch heute davor auf die Lippen. — Es waren Gedanken, die seit Rubens nicht mehr so gedacht und gesagt waren. Dante und Virgil, von Phlegyas über den Acheron gesetzt, segeln an den Verdammten vorbei, die sich mit der Energie der Verzweiflung an der Barke festklammern. Ein Gegenstand aus einem mittelalterlichen Autor, eine antike Figur, die des Virgil, doch gesehen durch das Prisma der modernen Dichtung. Während der Florentiner, starr vor Entsetzen, die Schwimmenden

Delacroix: Die Dantebarke.

betrachtet, die mit Zähnen und Nägeln sich an der Barke festhaken, zeigt Virgil, ruhig und ernst, ein Gesicht, das die Affekte des Lebens nicht mehr verändern können. Der Erfolg war ein durchschlagender. Ein Zimmermann in Delacroix' Hause hatte dem jungen Maler aus vier Brettern einen kunstlosen Rahmen hergestellt. Als dieser in die Ausstellung kam und sein Bild in den Nebensälen suchte, fand er es nicht. Die Leisten waren beim Transport zerbrochen, das Bild aber hing an einem Ehrenplatz des Louvre in einem reichen von Baron Gros dafür bestellten Rahmen. Lernen Sie zeichnen, junger Freund, dann werden Sie ein neuer Rubens werden. So begrüsste der merkwürdige Mann, dessen Theorie immer seine Praxis Lügen strafte, den jungen Meister. In der Davidschule würde Delacroix jetzt allerdings nicht aufgenommen oder unter die letzten gesetzt worden sein — mit Rubens und einigen anderen Unsterblichen, die nicht besser zeichneten als er. Er war das gerade Gegentheil alles Exakten, Regelrechten, Abgewogenen, wissenschaftlich Pedantischen, Bourgeoismässigen, Farblosen, das in der Davidschule Geltung hatte. Das Princip der Classicisten war der griechische Schönheitstypus und die Uebersetzung der Plastik in die Malerei. In Delacroix' Bilde war nichts mehr davon. Nachdem Géricault schon mit der akademischen Schablone der Formgebung gebrochen und den natürlichen Ausdruck, Leben und Leidenschaft an die Stelle conventioneller Typen gesetzt, brach Delacroix auch mit dem mürrischen Colorit des Classicismus. Die buntgemachten Statuen wichen den Farbensymphonien der Venezianer.

Weit mehr als in der Dantebarke kamen diese reformatorischen Eigenschaften einige Jahre später in seinem zweiten Werke zum Ausdruck. Die Griechen, das heroische Volk, das für seine Religion und Unabhängigkeit kämpfte und starb, erregten allenthaben tiefes Mitleid und Enthusiasmus. Delacroix war der Mann, sich dafür zu begeistern. Der Gemüthsbewegung über Griechenlands Martyrium und dem Geschmack an Byrons Poesie entsprang 1824 das berühmte Gemälde Das Gemetzel auf Chios, das ihn schon 1821, vor der Vollendung der Dantebarke beschäftigt hatte und worin die Macht des Ausdrucks wie des Colorits noch viel weiter als dort getrieben ist. In der Dantebarke waren in Formen und Farben noch Reminiscenzen an die grossen Florentiner, zum Beispiel in der weiblichen Figur vorn, die fast wörtlich Michelangelos Nacht umschreibt. Der Vorgang war ein verhältnissmässig ruhiger, stiller,



Delacroix: Das Gemetzel auf Chios.

die wohl abgewogene Composition hätte dem rigorosesten Schüler Davids Ehre gemacht. Das Neue lag nur in der coloristischen Haltung und darin, dass das Individuelle, Charakteristische an die Stelle des Typischen, Idealen getreten war. Gewiss aber konnten nicht nur mächtigere Farbenaccorde, auch im Ausdruck noch dramatischere Accente angeschlagen werden, nachdem der akademische Gipskopf der Davidschule die menschlichen Leidenschaften nur in eisiger

Erstarrung gezeigt. Alle diese Consequenzen hatte Delacroix in dem neuen Bilde gezogen. Die Pyramidalform ist in eine zwanglose Gruppirung aufgelöst. Er ist zum erstenmal der farbentrunkene Künstlergeist, der »rasende Roland der Coloristen«, der Schüler des Rubens — Delacroix. Eine ganze Welt tiefer Empfindung und schmerzlich leidenschaftlicher Poesie, eine ganze Welt von Tönen, die der Meister, unter dessen Augen er seinen Dante malte, noch nicht hatte ahnen können, ist von diesem Rahmen umschlossen. Diese sitzenden, knieenden, halbliegenden Figuren mit ihren halbverhungerten Körpern und dumpf brütenden trostlosen Gesichtern, dann in der Ferne der verzweifelte Kampf der Sieger und der Opfer, der Contrast dieser Schreckensscene mit dem leuchtenden Glanz der Atmosphäre, der Reichthum der Farben machten und machen noch heute dieses schöne Bild zu einem der ergreifendsten des Louvre. Es ist ein Werk so flammend in Farbengluth wie keines, das seit Rubens' Tagen in Frankreich entstanden. Die Engländer waren seine Lehrer gewesen. »Nur hier versteht und fühlt man Farbe und Effekt«, hatte Géricault schon aus London geschrieben. Delacroix' Werk war für den Salon abgeliefert, als dort gleichzeitig die ersten Bilder Constables eintrafen, und ihr Eindruck war so mächtig, dass er noch im letzten Moment, im Louvre selbst, seinem Bild die hellere, leuchtendere coloristische Fassung gab.

In der That merkten die Classicisten erst jetzt, welcher Gegner ihnen erwachsen war. Nicht nur der alte Gros nannte das Massacre de Scio »le massacre de la peinture«, die ganze Kritik sprach von Barbarei und prophezeite, dass auf diesem Wege die französische Malerei dem Untergang entgegengehe. Nicht das Massacre — die Locusta Sigalons, ein unbedeutendes Compromisswerk von sehr verständiger und studirter Zeichnung, bekam den Preis des Salons. Dem Bilde Delacroix' fehle das symmetrische Arrangement, er habe eine zu grosse Verachtung für das Schöne gezeigt, ja scheine aus System das Hässliche zu bevorzugen — das heisst, man tadelte, worin seine reformatorische Bedeutung liegt. Seit Jahren an eine Kunst gewöhnt, in der Verstand, Correctheit, Mässigung herrschten, war keiner der Kritiker im Stande, so schnell diesem Feuergeist zu folgen. Delécluze, der unermüdliche Vertheidiger der heiligen Lehren des Classicismus, bezeichnete »den dramatischen Ausdruck und die bewegte Composition« als die Klippe, woran die Malerei grossen Stils nothwendig scheitern müsse. Die modernen Schulen, lehrte er noch



Delacroix: Tasso im Kerker.

1824, existiren, blühen, leben nur durch die Verarbeitung der griechischen Lehren. Selbst den coloristischen Fortschritt anerkannt, gehöre das Werk nur einem niedern Genre an und alle Vorzüge der Farbe könnten die Hässlichkeit der Formen nicht aufwiegen. Damit begannen die Schlachten des Romantismus, und es gehörte die ganze Kühnheit eines Théophile Gautier, Thiers, Victor Hugo, Sainte-Beuve, Baudelaire, Bürger-Thoré, Gustave Planche, Paul Mantz u. A. dazu, die von den classicistischen Kritikern mit Artilleriegeschützen besetzte Höhe zu stürmen. Nicht geringeren Muth bewies Graf Forbin, der Director der schönen Künste, als er das von der Kritik in Stücke zerrissene Bild um 6000 Fr. für den Staat kaufte. Das ermöglichte Delacroix die Reise nach England. Er war vom Frühjahr bis Herbst 1825 in London, wo er freundschaftlich mit allen Malern verkehrte. Ausser mit englischer Kunst beschäftigte er sich eingehend mit Literatur und Theater. Seine Neigung für Shakespeare, Byron und Walter Scott, die schon vorher seine Lieblingsdichter gewesen, fand neue Nahrung. Eine englische Oper vermittelte ihm



Delacroix: Hamlet und die Todtengräber.

die Bekanntschaft des Gœthe'schen Faust. Seitdem traten diese Dichter in den Vordergrund seiner Werke. Ein Bild aus Tasso (der Dichter in einer Zelle des Irrenhauses, durch dessen Fenster zwei Wahnsinnige grinsend hereinblicken) 1826, die Hinrichtung des Dogen Marino Faliero und der Tod Sardanapals nach Byron 1827, Faust im Studirzimmer 1828 folgten auf das Massacre — Arbeiten eines Malers, der helle, blühende Farben liebte, Rubens kannte und aus England zurück kam. 1828 wurde sein Cyklus von Faustillustrationen in 17 Blättern mit einer französischen Uebersetzung des Faust herausgegeben, dem eine Folge von Lithographien zu Shakespeare sich anschloss. Eine sonderbare Rollenvertauschung: Als das Wort romantisch in Deutschland aufkam, hatte es ursprünglich einen ähnlichen Sinn wie romanisch. Die deutschen Romantiker begeisterten sich an romanischem Katholicismus und romanischen Kirchenbildern. Als die Romantik Frankreich erreichte, bedeutete das Wort das Entgegengesetzte: die Vorliebe für deutsch-englischen Geist gegenüber griechisch-lateinischem, die Schwärmerei für die grossen germanisch-angelsächsischen Dichter Shakespeare und Gœthe, bei denen im Gegensatz zur Correctheit Racines ungebundene Genialität und lebensprühende Leidenschaft zu finden war. Ein solcher Einfluss der Dichtung kann leicht compromittirend für die Kunst werden, sobald der Maler, wie die Düsseldorfer, sich schmarotzend an den Dichter anlehnt, ihn nur dazu benutzt, Werke, die auf eigenen Füssen nicht stehen könnten, durch das vorgefundene poetische Interesse künstlich über Wasser zu halten. Delacroix brauchte keine solche Anlehnung. Er war nicht Schüler der Dichter, sondern ihr Bruder. Er las sie nicht, sie zu illustriren, sondern war von ihrem Geist und ihrer Seele durchdrungen; er lebte mit ihnen, entlehnte ihnen nicht die Gegen-



Delacroix: Die Frauen von Algier.

stände, sondern bediente sich ihrer nur, um in seiner eigenen, mächtigen Sprache die aufgewühlteste Leidenschaft des Menschenherzens auszudrücken, er vergass nie, dass die Malerei in erster Linie Malerei sein soll. Mit einer Dichterseele begabt, concipirte er malerisch, machte keine mühsame Uebersetzung der Dichterstelle, sondern dachte in Farben. Was der Musiker hört, was der Dichter denkt, sah er. Die gelesene Scene erschien sofort vor seinen Augen als Skizze, in grossen Farbenmassen. Immer schliessen Composition, Bewegung, Farbe sich zu einem ungetheilten Ganzen zusammen.

Die Reise nach Marokko, die er im Frühling 1832 als Begleiter einer Gesandtschaft mitmachte, die Louis Philipp an den Kaiser Muley Abderrhaman schickte, bedeutete einen weitern Fortschritt seiner coloristischen Fähigkeiten und eine abermalige Erweiterung seines Stoffgebiets. Er sah Algier und Spanien und hatte viel Licht und Farben in sich aufgenommen, als er am 5. Juli 1832 wieder im Hafen von Toulon eintraf. Erst in den orientalischen Bildern steht seine Malerei im Zenith, so wie die Sprachkunst Victor Hugos in

den Liedern aus dem Orient ihren Höhepunkt erreichte. Als Goethe seinen westöstlichen Divan schrieb, hatte er das Ruhende und Beschauliche der orientalischen Lebensbetrachtung verherrlicht. Obermann besang das Land der Märchen und vergrabenen Schätze, des Aladin und der Wunderlampe; für Byron, der den Duft und die Farbe des Orients recht eigentlich in Europa einführte, für Hugo und Delacroix war er das bunte, barbarische Morgenland in der Ferne, das Land blutigen Krieges und Untergangs, die Heimat des Lichtes und der Farben. Hier fanden die französischen Romantiker die Welt, die ihre Farbenträume verkörperte. Der Orient wurde für sie, was für die Classicisten Rom gewesen. Aus der schwachen, nebelumhüllten Sonne von Paris, vom grauen Himmel des Boulevard des Italiens zogen sie hinaus nach Afrika.

Voll und hell klingt die Begeisterung für die neuentdeckte Welt in Delacroix's Briefen wider. »Fern von dem Lande, wo ich sie finde — schrieb er während seines Aufenthaltes in Marokko über die Menschen, die er dort um sich sah — wären sie wie Bäume, die man aus dem Boden gerissen hat; mein Geist würde diese Eindrücke vergessen, und ich würde nur unvollkommen und kühl im Stande sein, das erhabene, fascinirende Leben wiederzugeben, das hier in den Strassen herumläuft und durch die Schönheit seiner Erscheinung packt. Denke Dir, mein Freund, was es für einen Maler heisst, Leute in der Sonne liegen, in den Strassen umhergehen und Schuhe feilbieten zu sehen — Leute, die aussehen wie alte Consuln, wie die lebendig gewordenen Geister des Cato und Brutus, denen nicht einmal jener stolze, unzufriedene Zug fehlt, wie ihn jene Herren der Welt gehabt haben müssen. Sie besitzen nichts als eine Decke, in der sie umhergehen, schlafen und begraben werden, und sehen doch so zufrieden aus, wie Cicero auf seiner Sella curulis. Welche Wahrheit, welcher Adel in diesen Gestalten! Die Antike hat nichts Schöneres. Und das Alles in weiss, wie bei den römischen Senatoren oder den griechischen Panathenaeen«. Seine Palette wurde noch reicher an leuchtenden Tönen, die früher beliebten Contraste verloren an Schärfe und Schneidigkeit, der düstere Grundton wich heller Klarheit und goldigem Glanze. Die coloristische Wirkung seiner Frauen von Algier ist nicht unpassend mit dem Eindruck verglichen worden, den der Blick in ein offenes Juwelenkästchen gewährt. In seinen »Convulsionären von Tanger«, schilderte er den religiösen Wahnsinn einer türkischen Secte mit wild-dämonischer Energie. Die grünen, blauen, rothen, violetten Farben vereinigen sich



Delacroix: Der Einzug der Kreuzfahrer in Constantinopel.

zu einer rauschenden Fanfare, die wie Janitscharenmusik wirkt. Der Einzug der Kreuzfahrer in Constantinopel gleicht einem feintonigen alten Teppich, von mächtiger, ruhiger Harmonie. Noch in seinem Alter schrieb er: »Die Physiognomie dieses Landes wird immer vor meinen Augen schweben; die Typen dieses kräftigen Volksstammes werden sich, so lange ich lebe, in meinem Gedächtniss bewegen, in ihnen habe ich wahrhaftig die antike Schönheit wiedergefunden«.

Diese Beobachtungen brachten Delacroix auch auf die Behandlung antiker Stoffe, die er bis dahin vermieden hatte, nicht weil die Antike, sondern die David'sche Antike ihm unangenehm war. Auf seiner Reise durch Afrika war er zu der Ansicht gekommen, dass man bei der Schilderung von Scenen aus dem Alterthum nicht wie David und seine Schüler von der Nachahmung der Statuen und Reliefe ausgehen, sondern auch auf sie die Bewegtheit und Leidenschaftlichkeit des modernen Lebens übertragen müsse, da die alten Griechen gleichfalls Menschen von Fleisch und Blut gewesen. So reisst er den David'schen Puppen die marmorne Maske vom Gesicht. Vlämisches



Delacroix: Medea.

Blut fängt an in den griechischen Statuen zu rollen, vlämische Leidenschaft durchbricht ihren starren Rhythmus. Bilder, wie die Gerechtigkeit des Trajan von 1840, geben auch die Antike in durchaus persönlicher moderner Uebertragung, so wie Shakespeare oder Byron sie gesehen hätten. Die rasende Medea ist coloristisch wohl das Hauptwerk der Gruppe.

Ein Mann von diesem leidenschaftlichen Pathos konnte selbstverständlich auch an der Tragödie des Lebens Christi, an den Leiden der christlichen Märtyrer nicht ungerührt vorbeigehen. Durch die Revolution waren religiöse Motive grundsätzlich von der Darstellung ausgeschlossen worden, und die jungen Neuerer unter der Restauration hatten bis dahin ebenfalls einen Widerwillen dagegen gehabt. Ihre Ideen stimmten ebensowenig zur katholischen wie zur akademischen Tradition. Delacroix war der erste, der wieder biblische Stoffe behandelte, soweit sie dramatisch und leidenschaftlich bewegt waren. Wie Rubens betrachtete er das Leben der Heiligen, die evangelischen Erzählungen und die Tragödie auf Golgatha als eine poetische Geschichte wie jede andere. Seine Maria ist gleich der des Vlaamen eine klagende Frau, die Verkörperung unendlichen Schmerzes.

Neben diesen Staffeleibildern ging durch einen Zeitraum von mehr als 25 Jahren eine lange Reihe monumentaler und decorativer Arbeiten her, — auch sie, das genialste, kühnste und originellste, was die Monumentalmalerei dieser Periode nicht in Frankreich, sondern in Europa schuf. Auch hier, wo es so schwer ist, unter dem Druck alter Traditionen und überkommener Typen Plagiate zu vermeiden,



Delacroix: Jesus auf dem See Genezareth.

ist Delacroix er selbst geblieben. 1835 war ihm auf Veranlassung seines Freundes Thiers die Ausmalung der Deputirtenkammer im Palais Bourbon übertragen worden, — der wichtigste monumentale Auftrag, der seit Gros' Pantheonkuppel einem französischen Künstler zu Theil wurde. Mit Verve und Enthusiasmus malte er bald darauf den Louvre-Plafond mit dem Triumph des Apollo. In der Bibliothek des Luxembourg schöpfte er aus der Göttlichen Komödie und hat diesen ihm vertrauten und sympathischen Stoff in überlegener Weise behandelt. In seinen Werken lebt, ohne dass von Imitation die Rede wäre, etwas von dem heiteren, festlichen Schwung der allegorischen Bilder des Rubens. Er fasste die decorative Malerei im Sinne der grossen Alten, Giulio Romano und Veronese, nicht als Mauerdidaktik und Archaeologiecolleg; er wusste, dass beschreibende Prosa nichts zu suchen hat auf den Wänden eines Gebäudes, sondern dass der einzige Zweck solcher Bilder der ist, mit ihrer Feierlichkeit das Haus zu erfüllen, gleich weihevollem Orgelklang den Raum zu durchtönen. Von 1853 bis 1861 entstanden noch die Wandmalereien in der Kirche

Saint Sulpice, und es scheint fast, als hätte Delacroix sie in fieberhafter Aufregung vollendet, als hätte er zum letzten Mal zeigen wollen, welch gewaltiger Fonds von Leidenschaft und Kraft noch im Geist des Sechzigjährigen wohnte. Kurz nach ihrer Vollendung, am 13. August 1863 starb er, — wie Silvestre sagt — der Maler von echter Race, der eine Sonne im Kopfe und ein Gewitter im Herzen trug, der vierzig Jahre hindurch die ganze Tonleiter menschlicher Leidenschaften anschlug und dessen grandioser, schreckenerregender Pinsel von Heiligen zu Kriegern, von Kriegern zu Liebenden, von Liebenden zu Tigern, von Tigern zu Blumen überging.

Delacroix ist in diesen Worten sehr gut gekennzeichnet. Sein Stoffgebiet umfasste Alles: die decorative, Geschichts- und religiöse Malerei, die Landschaft, Blumen, Thiere, Marinen, das classische Alterthum wie das Mittelalter, den Brand des Südens wie den Nebel des Nordens. Alle Gattungen der Malerei hat er berührt, überallhin seine Löwenklaue gesetzt. Aber ein Band hält Alles zusammen: Allen Figuren, die durch ihn zum erstenmal Bürgerrecht in der Kunst erwarben, gab er Leidenschaft und Bewegung. Seine vorherrschende Eigenschaft ist die Passion für das Schreckliche, eine Art Unersättlichkeit an heftiger, wilder Bewegung. Seine überreizte Einbildungkraft häuft Schmerz, Schreck, Affekte übereinander. Der tätowirte Wilde, der mit einem betrunkenen Besen malt, wurde er in der Kritik genannt. Seine Kunst hat nichts Hübsches und Liebenswürdiges, sie ist eine wilde Kunst. Er malte die Leidenschaft, wo er sie fand, in der Gestalt wilder Thiere, des stürmischen Meeres oder kämpfenden Kriegers. Er suchte sie unter jedem Himmelsstrich, in der Natur nicht weniger als in der Dichtung und Bibel. Kaum ein Maler, selbst Rubens nicht, hat mit gleicher Macht die Leidenschaften und Bewegungen der Thiere dargestellt: solche Löwen, in denen er als echter Bruder Baryes, solche kämpfenden Pferde, in denen er als echter Bruder Géricaults dasteht. Kein anderer malte grossartigere, vom Wind gepeitschte, schäumende, spritzende, sich aufbäumende Wogen. Hier ahnt man alle Schrecken, die grollend die blaue Oberfläche birgt und von denen Géricaults Floss der Medusa noch so ungenügend erzählte. In seinen historischen Bildern herrscht bald Schrecken und Verzweiflung wie im Massacre de Scio, bald dunkles Entsetzen wie in der Medea, bald fieberhafte Bewegung wie im Tod des Bischofs von Lüttich. Er geht von Dante zu Shakespeare, von Gœthe zu Byron, doch nur, um die bewegtesten dramatischen



Delacroix: Kämpfende Pferde.

Scenen — Hamlet am Grabe Yoriks, seinen Kampf mit Laërtes, Macbeth und die Hexen, Lady Macbeth, Gretchen, Angelika, den Gefangenen von Chillon, den Giaur und den Pascha herauszugreifen. Alle Zeiten sind seine Domäne, alle Länder stehen auf, als stolzer Schnitter durcheilt er das weite Feld der Imagination. Und immer lässt er in seinen grossen menschlichen Tragödien zugleich die Elemente handeln, als wären sie seine Sklaven. Die Leidenschaft der Menschen setzt Himmel und Erde in Bewegung. Die Angstschreie seiner Opfer finden ihr Echo in den finstern Schatten und bleischweren Wolken des Himmels. Die düstern Ufer, denen sich die Barke Dantes nähert, sind trostlos wie die Geister, die in dieser Nacht umherirren. Wo Glanz und Ruhm herrscht, wie beim Einzug der Kreuzfahrer in Constantinopel, aber glänzt und strahlt auch die Luft wie von vergoldetem Staub geschwängert. Eine Menschenseele, die gross und bedeutend war und genug Brennstoff hatte, sich an sich selbst zu entzünden, hat sich in seinen Bildern rücksichtslos, mit der vulkanischen Kraft einer Naturgewalt ausgesprochen.

Aus diesem stolzen Aufsichselbststehen erklärt sich auch, dass dieser wild geniale Maler als Mensch nichts weniger als revolutionär war. Für Delacroix existirte die Aussenwelt nicht, nur die, die in seinem Innern lebte. Seit seinem Barrikadenbild 1831 vermied er jede politische Nüance, malte und las und führte ein ruhiges, abgezirkeltes, gleichmässiges Leben. Im Verkehr fein und zurückhaltend, von aristokratischer Kälte, vornehm in seinem Auftreten, hochgebildet, in seinem Gespräch kurz, beissend, accentuirt und sprunghaft geistreich; wenn er wollte: ein liebenswürdiger, origineller Plauderer voll pikanter Aperçus, dabei ein grosser Schriftsteller und Kritiker, dessen Aufsätze für die Revue des Deux mondes ein geradezu classisches Gepräge haben, war er doch stets unangenehm berührt, wenn Jemand ihn als Chef des officiellen Romantismus hinstellte und als den Victor Hugo der Malerei begrüsste. Umgeben von jungen Stürmern, die nichts Altes gelten liessen, gefiel er sich darin, seine Bewunderung für Racine zu bekennnen, den er auswendig wusste und wenn nöthig gegen die Jugend vertheidigte. Er war zu sehr Diplomat, um unnöthiger Weise den Hass aller derer zu schüren, die von den haarigen Simsons des Romantismus Philister genannt wurden. Sein regelmässiges Leben durfte, soweit es an ihm lag, durch nichts unterbrochen werden. Er, der Licht- und Farbenanbeter, war fast immer eingeschlossen in seinem düstern Atelier, und erst, wenn er den Pinsel in der Hand hatte, wurde aus dem zurückhaltenden Mann der leidenschaftliche, vibrirende Maler. Da belebten sich die Erinnerungen, die ihm von der Lecture der Dichter geblieben, in seiner Phantasie zu grandiosen lebensprühenden Bildern. An diesen Visionen erregte, entzündete, begeisterte er sich. Darum öffnete sich sein Atelier nur Wenigen, weil alle Besuche seine Begeisterung gefrieren machten und er Mühe hatte, wieder in Stimmung zu kommen. Erst Abends pflegte er den ersten Bissen zu essen, weil er glaubte, hungrig intensiver arbeiten zu können. Er lebte in seinen verschiedenen Werkstätten 40 Jahre lang zurückgezogen, still, einsam, erfindend, zeichnend, malend ohne Unterlass, hielt seine Thür stets verriegelt, um, wenn's ihm passte, das Fieber zu haben. Jeden Morgen zeichnete er, bevor die Arbeit begann, einen Arm, eine Hand, ein Stück Draperie nach Rubens. Er hatte sich gewöhnt, Rubens zu sich zu nehmen, wenn Andere Kaffee trinken.

In der That kommt, wenn von Delacroix die Rede ist, fast unwillkürlich der Name Rubens auf die Lippen und doch besteht auch ein tiefer Gegensatz zwischen ihm und dem grossen Vlaamen. Rubens

hat gleich ihm die Leidenschaft, die immer thätige Phantasie gehabt, doch alle seine Bilder stehen in sieghafter Ruhe da, während jedes von Delacroix wie ein Kriegsgeschrei klingt. Man fühlt vor Rubens' Werken: das war ein glücklicher, gesunder Mensch, und wenn man zehn von Delacroix gesehen, weiss man, dass das Leben dieses Künstlers Kampf und Leiden war. Rubens war der Inbegriff der Kraft. Delacroix war ein kranker Mensch, jener von fleischfroher, gesunder Sinnlichkeit, dieser von fieberhaftem, inneren Feuer verzehrt. Sein Selbstporträt im Louvre mit der blassen Stirn, den grossen, tief umränderten Augen, dem mageren, hohlen Gesicht, der pergamentenen, dünnen, über die Knochen gespannten Haut erklärt seine Bilder besser, als kritische Würdigung es könnte. Delacroix gehörte zu den âmes maladives, zu jenen todtkranken Gemüthern, an die sich Charles Baudelaire in seinen Fleurs du mal wendet. Seit seiner Jugend schwächlich, durch und durch nervös, hat er seine kränkliche Existenz überhaupt nur durch Willensenergie aufrecht erhalten. Von Kindheit auf macht er schwere Krankheiten durch, später ist's der Magen, der Kehlkopf, die Brust, die Nieren, woran er abwechselnd leidet. Wie Gœthe in seinem höchsten Alter, fühlte er sich nur bei hoher Temperatur wohl. Er war klein. Ein Löwenkopf mit einer Löwenmähne sass auf fast verkrüppeltem Körper. Mit seinen Karfunkelaugen und zerzaustem, stachligen Schnurrbart hatte er die fascinirende Hässlichkeit der Genies. Die letzten Lebensjahre hat er nur durch strengste Diät in der ruhigen Zurückgezogenheit von Champrosay seinem Körper abgetrotzt. Als Jüngling flatterte er wie ein Schmetterling von Blume



Delacroix: Die Vertreibung Heliodors.
Paris, St. Sulpice.

zu Blume, als er alt geworden und sich hypochondrisch ganz in sich zurückgezogen, war Arbeit das einzige Heilmittel gegen krankhafte Zustände jeder Art, die ihn immer häufiger befielen. Nur so konnte dieser kränkliche, seit der Geburt dem Tode verfallene Mann es zu einem Gesammtwerk von 2000 Bildern bringen — eine Zahl, die um so erstaunlicher ist, als Delacroix, selbst wenn ihm seine Gesundheit gestattete an der Staffelei zu stehen, keineswegs mit der souveränen Leichtigkeit des Rubens producirte. Arbeitsfieber wechselte ab mit höchster Ermattung. Sein Schaffen hatte etwas Krankhaftes, nervös Ueberreiztes. »Auch die Arbeit, schreibt er, ist nur eine vorübergehende Betäubung, eine Zerstreuung, und jede Zerstreuung ist, wie Pascal mit andern Worten sagt, nur ein vom Menschen erfundenes Mittel, sich den Abgrund seiner Leiden und seines Elends zu verbergen. Während schlafloser Nächte, während einer Krankheit, und in gewissen Momenten der Einsamkeit, wenn das Ende aller Dinge sich in seiner ganzen Nacktheit offenbart, muss der mit Phantasie begabte Mensch einen gewissen Muth besitzen, um nicht dem Phantom entgegenzugehen und das Skelett zu umarmen«.

Noch gesteigert wurde die Fieberstimmung, die er mit auf die Welt gebracht, durch die erbitterten Fehden, die er als Maler zu bestehen hatte und die eine Menge Bitterkeit in ihm zurückliessen. Sein Leben und seine Kunst stimmten darin überein, dass beide sich zu einem Kampf gestalteten. Es ist nicht leicht zu leben, wenn man krank ist, nicht leicht Anerkennung zu finden, wenn man das Gegentheil dessen sagt, was ein Menschenalter alle Welt für richtig hielt. Und Delacroix machte keinen Schritt entgegen. Dem Publikum zu gefallen, hat ihn keinen Augenblick seines Lebens beschäftigt. Darum ist das Publikum auch nicht zu ihm gekommen. Dieselben Erörterungen wie beim Massacre folgten Jahrzehnte lang, die Ausstellung jedes seiner Bilder war eine Schlacht. »Kein Werk von ihm, schreibt Thoré, das nicht betäubendes Geheul, Donnerwetter und wüthende Discussionen hervorrief. Man überhäufte den Künstler mit Injurien, wie man sie nicht gröber und schimpflicher an einen Spitzbuben hätte richten können.« Charenton, sein Geburtsort, ist das französische Dalldorf. Daher die stehende Phrase der Kritik, ihn den aus Charenton Entsprungenen zu nennen. Bis 1847 geschah es leicht, dass er vom Salon zurückgewiesen wurde. Er ärgerte durch seine Gewaltthätigkeit, durch das Abgebrochene seiner Compositionen, durch die pathetische Stellung seiner Figuren auf Kosten der plast

ischen Eleganz; er missfiel durch das Unvollendete seiner Werke, die man nur als Skizzen, nicht als vollendete Gemälde gelten liess. Als Louis Philipp ihm ein Bild bestellte, geschah es unter der ausdrücklichen Bedingung, dass es so wenig als möglich ein Delacroix sei. Es erregte noch allgemeine Verstimmung unter den Akademikern, als er durch den Auftrag Thiers' das Palais Bourbon zu decoriren bekam. Und Delacroix, ehrgeizig und sensitiv, war durch jede solche Kränkung auf's Tiefste verletzt, von jedem Winde der Kritik wie von einem Luftwechsel beeinflusst. Immer in den Zeitungen genannt, angegriffen, gebissen, den Bestien überantwortet, wie er es nannte, fand er keinen Augenblick Ruhe, er, der bei seinem reizbaren Temperament und zerbrechlichen Gesundheit mehr als Jeder der Ruhe bedurfte. Erst als die Weltausstellung 1885 fast alle seine Werke vereinigte, zeigte sich, was für ein grosser Künstler dieser Delacroix war, den sein Vaterland 40 Jahre nicht verstand, dem das Institut bis zur letzten Stunde die Thore verschloss und dessen Tod man abwartete, um ihn einstimmig für ein Genie zu erklären, dessen kleinste Zeichnung heute mit Gold aufgewogen wird, während er zu Lebzeiten für seine grössten Bilder selten mehr als 2000 Francs erhielt. Seine Skizzen, so gross in ihren kleinen Rahmen, sind in der Mehrzahl nach Amerika gekommen. Die Versteigerung seiner nachgelassenen Werke ergab 360.000 Francs.

Delacroix hat also gesiegt — aber nicht wie Rubens, und sein Louvre-Plafond mit dem Triumph des Apollo, eines seiner ausserordentlichsten Werke, erscheint fast wie eine Allegorie auf sein eigenes Leben. Was den Künstler auf diesem Bilde hauptsächlich anzog und inspirirte, sind die Krämpfe und Zuckungen der missgestalteten Ungeheuer, von denen der Gott die Erde reinigt, die Schlange, die sich in Bewegungen des Schmerzes und der Wuth windet, in zischender Raserei noch einmal den Kopf aufrichtet und Gift und Blut ausspeit. Der Gott selbst, der auf goldenem, von leuchtenden Pferden gezogenen Wagen inmitten eines Strahlenmeeres gen Himmel fährt, hat weder in seiner breitbeinigen, zur Vertheidigung bereiten Haltung, noch in seinem zornerregten Gesicht etwas von der stolzen Majestät und jenem heitern Glanz, den Griechenland mit dem Namen des Apoll verbindet. Er ist ein Sterblicher, der gekämpft und gesiegt, nicht ein Gott, der in ruhiger Macht triumphirt. Es ist Delacroix — nicht Rubens, ein Titane, kein Olympier.



Nicht einmal den akademischen Olymp erschütterte er. Die Schlange lebte noch. Es war nicht möglich, dass ein einziger Mann bei grandiosestem Kampfesmuth mit einemmal alle Traditionen der französischen Kunst auf den Kopf stelle. Die Geschichte liebt solche Sprünge nicht. Wer die Franzosen kennt, fühlt, dass das Lateinerthum Davids nicht so plötzlich aus ihrer Kunst verschwinden, nicht mit einem Schlag das Entgegengesetzte an die Stelle dessen gesetzt werden konnte, was vorher da war. Seit Poussin hatten sie das römische Alterthum wegen der Formeln ihrer Kunst befragt. Die Vorliebe, die der Pariser noch heute für die Aufführung von Racines und Corneilles Tragödien hat, die Bewunderung, deren sich Poussin und Lesueur selbst beim extremsten Naturalisten erfreuen, zeigen zur Genüge, wie sehr der Classicismus den Franzosen in Fleisch und Blut steckt. Brandes bemerkt einmal sehr fein, dass eigentlich sogar der Romantismus auf französischem Boden in vielen Punkten eine classische Erscheinung, ein Erzeugniss classisch-französischer Rhetorik war. Den Tanz der Elfen sahen sie nie und hörten nie die zarte Melodie ihrer Reigen. In Victor Hugo, der Corneille bekämpft, lebt Corneille wieder auf. Auch er ist Zeichner, construirt seine Gedichte wie Architekturwerke, meisselt die Form, ciselirt den Vers, schnürt die Farbe in einen in's Gewaltige gesteigerten Contur à la Michelangelo ein. Nachdem die erste romantische Begierde gestillt, traten diese alten classicistischen Neigungen von Neuem um so heftiger hervor. Das Leben selbst schien der reactionären Strömung günstig. Die Stürme, die in den ersten Jahren der Regierung Louis Philipps gewüthet, hatten sich gelegt, ein conservativer Geist herrschte wieder in der Politik; die Akademie und das Institut hielten den Moment für geeignet, strenger als je ihre Autorität gegen die in die Wagschale zu werfen, die sie noch immer als Meuterer betrachteten. Die alte, steife Literatur aus der Zeit des Kaiserreichs drängte sich wieder an

die Oberfläche; die ganze officielle Welt war für sie, die ganze Presse kämpfte für sie; alle Stellen, Aemter, Pensionen wurden ausschliesslich an Männer der alten Schule vergeben. Hugos Dramen selbst mit ihrer Vorliebe für das Ueberschwängliche und Ungeheure, ihrer überströmenden Lyrik und volltönendem Pathos mussten auf die Dauer ermüden. Er, bisher der Abgott der Jugend, wurde der Pater Bombasticus der Weltliteratur genannt. Die Reaction fand ihren Dichter und ihre Muse. Ein junger, unbekannter, grundbraver Mann, nicht mit starker Phantasie begabt, aber von sehr ehrenwerthen Absichten durchdrungen, reiste von der Provinzialstadt, wo er aufgewachsen, nach Paris, ein Manuscript in der Tasche. Und François Ponsards »Lucrèce«, eine Tragödie aus dem Alterthum, von nüchternem, strengen, an Racine erinnernden Stil ward, kurz nachdem Hugo ausgepfiffen, unter stürmischem Beifall aufgeführt. Die enthusiastischen Bewunderer sahen darin die glänzende Rückkehr zur grossen französischen Tragödie, einen Ausfluss cornelianischen Geistes und lobten die klare, abgemessene, zugleich »classische und familiäre« Sprache. Mit ihrem Dichter fand die classische Reaction ihre Darstellerin. 1838 debütirte im Theater français ein junges, ungebildetes Kind, ein Judenmädchen, das auf den Strassen zu seiner Harfe gesungen — Rachel betrat die Bühne und gab dem alten classischen Repertoire seine Anziehungskraft wieder, denselben Tragödien, die von der romantischen Schule mit Spott und Hohn vom Theater vertrieben waren. Der Cid, Merope, Chimène, Phaedra wurden von Neuem in Scene gesetzt.



J. A. D. Ingres.

Die Malerei machte den gleichen Gang.

Den jungen Malern, die in bunten Waffenröcken mit vergoldeten Helmen und wehenden Fahnen in die Arena sprengten, trat als der schwarze Ritter in dem grossen romantischen Turnier *Ingres* gegenüber. Ein alter Herr, schon alt, als er geboren wurde, ein Mann, der in seinem ganzen Wesen der vorhergehenden Generation an-



Ingres. Jugendporträt.

gehörte, die Julirevolution schon als 50er erlebt hatte, stellt sich plötzlich wie ein Cherub mit flammendem Schwert, oder wie die Gegner sagten, als Gensdarm des Classicismus vor die Pforten der Akademie, jedem Verdächtigen den Eingang wehrend. Und die thatendurstige, excentrische Jugend, die eben noch mit solcher Raserei gekämpft, muss vor der zahnlosen Vergangenheit zurückweichen. Es ist eine jener unvorhergesehenen Wendungen und Hemmnisse, durch welche die Geschichte selbst zuweilen die Deutlichkeit ihrer Absichten entstellt. Sonnengold und Farbengluth galten wieder für verfehmt und deren Heroen: Veronese, Rubens und Delacroix, für flackernde Irrlichter, vor denen jeder strebsame Anfänger sich wie vor Gift und Feuerbrand zu hüten hätte. Als Ingres einmal seine Schüler durch den Louvre führte, sagte er beim Eintritt in die Rubensgalerie: »Saluez messieurs, mais ne regardez pas«. Die Erbitterung der Strebenden war so gross, dass sie sich auf die persönlichen Beziehungen der Chefs der Schulen erstreckte und Ingres krampfhafte Zuckungen bekam, wenn er nur den Namen des Autors des »Massacre de Chio« nennen hörte. Als er 1855 in der Weltausstellung einen Separatsalon seiner Bilder eingerichtet hatte und vor der Eröffnung von Weitem Delacroix bemerkte, fuhr er den Wärter an: »War hier nicht Jemand, es riecht nach Schwefel«. »Jetzt ist der Wolf im Schafstall«, meinte er, als Delacroix Membre de l'Institut geworden. Er sah in ihm den »Henker«, den Robespierre der Malerei. »Ich liebte diesen jungen Mann, aber er hat sich dem bösen Geist (Rubens) verschrieben«, sagte er in heiligem Zorn den Schülern.

»Diese berühmte Schönheit, hatte Delacroix einmal geschrieben, soll, wie alle Welt sagt, das Endziel der Künste sein. Wenn es das einzige Ziel ist, was soll dann aus Leuten wie Rubens, Rembrandt und allen Künstlernaturen des Nordens insgesammt werden, die andere Eigenschaften ihrer Kunst vorzogen? Ist die Empfindung des Schönen jener Eindruck, der durch ein Gemälde von Velazquez,

eine Radirung von Rembrandt, eine Scene von Shakespeare in uns hervorgerufen wird? Oder wird uns das Schöne durch den Anblick gerader Nasen und richtig geordneter Draperien von Girodet, Gérard und andern Davidschülern offenbart? Ein Silen ist schön, ein Faun ist schön. Der antike Kopf des Sokrates ist trotz platter Nase, wulstiger Lippen und kleiner Augen charaktervoll. In der Hochzeit von Kana des Paul Veronese sehe ich Menschen von verschiedenen Physiognomien und Temperamenten, ich finde sie leidenschaftlich und lebendig. Sind sie schön? Vielleicht. Jedenfalls gibt es kein Recept, um zu dem zu gelangen, was man das Ideal-Schöne nennt. Der Stil beruht schlechterdings nur in dem freien und originalen Ausdruck der jedem Meister eigenen Qualitäten. Dort, wo ein Maler nach einem conventionellen Ausdruck suchen wollte, wird er affectirt werden und sein eigenartiges Gepräge verlieren; wo er sich aber frank seiner Originalität überlässt, wird er immer, mag er Rafael, Michelangelo, Rubens oder Rembrandt heissen, stets seines Geistes und seiner Kraft sicher sein".



Ingres: Das Gelübde Ludwigs XIII.

Ingres bezeichnet gegenüber diesen Sätzen den Rückschlag in jene formale Richtung, die den grössten Theil der französischen Kunstgeschichte beherrschte. Die Malerei ist nur Zeichnung, hatte Poussin gesagt. Wenn Gott die Farbe auf gleiche Linie mit der Form hätte stellen wollen, würde er nicht verfehlt haben, sein Meisterwerk, den Menschen, mit den Farben des Colibri auszustatten, meinte Charles Blanc. An die Stelle der glühenden, alle Formen aufsaugenden Farben der Romantiker wurde wieder der feste Zug der Linie, an die Stelle des leidenschaftschnaubenden Pathos der kalte, mythologische Kothurn gesetzt. Man verabscheute wieder



Ingres: Die Quelle.

das Dramatische der Compositionen, die Kraft der Bewegungen als unvereinbar mit dem Streben nach plastischer Schönheit, dem höchsten Ziele der Kunst. Nur galt es, die geschraubteste Geschraubtheit des Classicismus einigermassen zu bändigen und mit Rafaels Hilfe auf das verständige Maass zurückzuführen. Während David als Revolutionsmann nur das antike Rom hatte brauchen können, lag jetzt, seit das legitime Königthum wieder hergestellt, kein Hinderniss mehr vor, neben dem antiken auch das christliche Rom und dessen höchste Blüthe in Rafael und Michelangelo zu verehren. So erhielt durch Ingres der Classicismus Züge von scheinbar mehr Lebendigkeit. Er stellte sich in ein direktes Verhältniss zu italienischen Bildern, während David nur ein solches zu den starren Antiken Roms gehabt hatte. Die classicistische Strenge Davids wurde bei ihm gemildert, die trotzige Schärfe der Umrisse durch eine Formgebung ersetzt, die jede Gestalt wie aus Metall getrieben erscheinen lässt.

Ingres war unter dem ancien regime 1781 geboren. Als junger Mann erlebte er die Triumphe des Kaiserthums und der Classiker. Es war logisch, dass er bei David eintrat. 1796 bezog er dessen Atelier und arbeitete bei ihm so eifrig, dass er nicht merkte, was in Gros' Werkstatt vorging. Als er nach Italien kam, studierte er die Meister, die sein Meister dort noch stolz verachtet hatte. Er lernte an den Cinquecentisten präciser, fester, gleichsam intimer

zeichnen und modelliren, als es in der Davidschule üblich war. Diese Neuerung machte ihn zum Fortschrittsclassiker, sie gab ihm in den ersten Jahren der Restauration fast den Anschein eines Stürmers und Drängers. Die Incarnation des Akademikers, musste er mit ansehen, dass seine ersten Arbeiten vom Salon zurückgewiesen wurden — was ihn nicht abschreckte, hartnäckig vor der Staffelei zu bleiben. »Je compte sur ma vieillesse, elle me vengera«. Diese Rache ist ihm in vollstem Maasse geworden.



Ingres: Oedipus und Sphinx.

Wenn man das Aeussere eines Menschen gesehen, kennt man auch seinen Charakter, seinen Geist, sein Talent. Ingres' Selbstporträt enthält die Analyse seiner Kunst. Er war ein ganz kleiner Mann von brauner Gesichtsfarbe und scharfen, wie in Erz gegossenen Zügen. Sein volles schwarzes Haar bäumte sich starrköpfig auf, so dass er es täglich sorgfältig ölte. Fast immer wohnt ein eigensinniges Hirn unter solchem Haarwuchs. Die Stirn, nicht sehr gross, nicht sehr schön und durchmodellirt, war die eines Arbeiters, eine Stirn von der Art, wie sie alljährlich auf jedem Gymnasium und jeder Akademie in mehreren Exemplaren von den Professoren gekrönt wird. Die Kinnbacken waren vorstehend, wie bei Menschen, die mit starkem Willen begabt sind. Die Augen gross und stechend von jenem kühnen Adlerblick, der Eltern mit schönen Hoffnungen erfüllt, nicht das Herz junger Mädchen verwirrt. Wenn er erregt aussah, war es nur die Erregung der Arbeit, die aus ihm sprach. Dieser kleine Mann in seinem grossen Mantel, schien, wenn er mit dem Bleistift vor der Staffelei stand, zu sagen: »Ich werde ein grosser Maler sein, denn ich will es«. Er hat Wort gehalten. Willenskraft, Arbeit, Studium, Starrköpfigkeit, Geduld sind die Elemente, aus denen sich Ingres' Talent zusammensetzt. Wollen ist Können, war sein Wahlspruch.



Ingres: Studie zur Odaliske des Louvre.

An ihn scheint Buffon gedacht zu haben in jener Stelle, wo er das Genie als Geduld definirt. Die heilige Dreieinigkeit seiner Qualitäten lautete: Correctheit, Abgewogenheit, Exactheit — Eigenschaften, die eher einen grossen Architekten oder Mathematiker als einen interessanten Maler machen.

Ingres' Stoffgebiet war ein ungemein weites. Antike Bilder (Oedipus und die Sphinx, Virgil die Aeneïs lesend), Costümbilder (Heinrich IV. und seine Kinder, den Einzug Karls V. in Paris), religiöse Bilder (Madonnen, Christus dem Petrus die Schlüssel übergebend, den heiligen Symphorian), nackte Frauen (Odaliske, die Befreiung der Angelika, die Quelle), Allegorien (die Apotheose des Homer, die Apotheose Napoleons) Repräsentationsbilder (Bonaparte als erster Consul, Napoleon auf dem Throne), selbst ein Bild aus dem Leben (Pius VII. in der Sixtinischen Capelle) hat er gemalt. Doch trotz dieser überraschenden stofflichen Verschiedenheit ist kaum ein Künstler im Princip einseitiger gewesen. Ingres hat ausschliesslich von reiner Plastik geträumt, nur die Schönheit der Form, die Harmonie der Linien hat ihn ergriffen; für den Reiz der Farbe war er unempfänglich. Sein Boden war das Institut von Rom; das italienische Cinquecento der ausschliessliche Gegenstand seines Cultus. Und er hat dieses Studium bis zum Plagiat getrieben, hat als Direktor der römischen Akademie mit dem geistigen Eigenthum der Cinquecentisten geschaltet, als ob sie nur seinetwegen gelebt hätten. Als Delacroix in Saint Sulpice die Vertreibung Heliodors malte, bot er die ganze Kraft seines schöpferischen Geistes auf, jede Reminiscenz an Rafaels Fresco zu vermeiden. Ingres' Erfindungskraft bestand darin, mit unheimlicher Sicherheit aufzufinden, wo etwas, was er

gerade machen wollte, von einem italienischen oder sonstigen Classiker gemalt worden war. Das Bild Jupiter und Thetis von 1811 ist nach einem griechischen Vasenbild zusammengestellt, es repräsentirt in seinem gesuchten Archaismus die æginetische Periode des Künstlers. Das Gelübde Ludwigs XIII. von 1824 war sein Glaubensbekenntniss bezüglich des Cinquecento. Die Madonna di Foligno lieferte das Bewegungsmotiv, die Sixtina die Vorhänge, die Madonna del Baldachino die schwebenden Engel, und die Kandelaber wie die Putti mit der Schrifttafel stammen aus derselben Quelle.



Ingres: Madame Devauçay.

Alles ist schön, wie das bei Rafael selbstverständlich, nur wäre es rationeller, wenn Ingres zur Zeit Rafaels als im 19. Jahrhundert gelebt hätte. Sein Bild scheint unter den Augen des römischen Meisters gemalt und verhält sich zu dessen Werken ähnlich wie die Jugendvariationen Rafaels zu Perugino. Sein Christus, der dem St. Peter die Schlüssel übergibt, ist ebenfalls aus urbinatischen Elementen zusammengesetzt. In seinem Symphorian, der als Non plus ultra des Stils gepriesen wurde, machte er zur Abwechslung eine Schwänkung zu Michelangelo: die Bewegungen sind heftig, die Muskeln aufgebläht. Die Apotheose Homers ist ein bewundernswerthes Archäologiecolleg, eine Sitzung der grossen Akademie des Genies, bei der so schöne Posen gemacht werden und alle Köpfe von so marmorner Idealität sind, dass Rafaels Schule von Athen daneben wie wildester Naturalismus wirkt.

So erscheint Père Ingres als kalter, steifer Akademiker, als Doctrinär, der über den verlästerten David wenig hinausgekommen. Er repräsentirt nur, wie Th. Rousseau sagte, in abgeschwächtem Maasse die gute alte Kunst, die wir verloren haben, oder, wie Diaz meinte: Man sperre ihn mit mir in einen Thurm ohne Kupferstiche. Ich wette, dass seine Leinwand leer bleibt, während



Ingres: Bertin l'ainé.

ich mit einem Bild herauskomme«. Er besass eine trockene Tüchtigkeit, die selbst vor seinen bedeutendsten Werken kühl lässt. Gerade seine grossen historischen Bilder sind theilweise das Ungeheuerlichste, was Stilsucht erzwungen hat. Sehr bezeichnend zum Beispiel die Anekdote, die Ary Scheffer über den St. Symphorian erzählte. Auf eine schüchterne Bemerkung Scheffers über die zu langen Arme der Mutter des Märtyrers — die nur der Composition wegen so lang sind — sagt Ingres gravitätisch: »Die Arme einer Mutter, die ihren in den Tod gehenden Sohn segnet, sind nie zu lang.« Seine Bilder sind eine Qual für das coloristisch gebildete Auge. Das Getriebene der Arbeit, das die Formgebung bei Ingres kennzeichnet, und die bunte, krass harte Farbe verbinden sich zu einem ungeniessbaren Ganzen. Wie leblos wirken seine Gemälde mit nackten Einzelgestalten, jene Odaliske und die Befreiung der Andromeda, die ihn besonders berühmt gemacht. Ingres war kein Fleischmaler und bedeutet einen unendlichen Rückschritt gegenüber Prudhon. Das Streben nach plastischer Schönheit und in Verbindung damit das Unterdrücken alles Individuellen ist bei ihm fast zur Religion geworden. Man versteht kaum mehr die Berühmtheit, deren sich seine »Quelle« erfreute, die Gestalt jenes stehenden, nackten Mädchens, das mit über dem Kopf erhobenem rechten Arm eine auf der linken Schulter getragene Urne ausgiesst. Gewiss hat das Bild Zeichnungsqualitäten, die in unseren Tagen nur Ingres in so eminentem Grade besass. Doch nachdem er durch das classicistische Schema jede Spur von Natur wegretouchirt, vernichtete er den Rest des Eindrucks durch den kalten violetten Ton, den nicht nur die Coloristen verdammen, sondern den selbst Rafael falsch und hässlich gefunden hätte. Hier wie in allen seinen Frauenkörpern erreicht er eine gewisse Grazie, aber eine animalische, ausdruckslose Grazie. Geschickt, die Muskeln des menschlichen Körpers anzuzeigen, war er absolut unfähig, Köpfe zu geben, die irgend eine Empfindung,



Ingres: Paganini.

eine Leidenschaft ausdrücken. Er gab nur die Form an sich, die abstrakte, typische, absolute Form. Nur die Liebe zur beauté suprême beherrschte ihn, so dass er sich nie vor der Natur enthalten konnte, sie zu reinigen und zu verallgemeinern. Ueberall sind schöne Linien und ausserordentlich modellirte Körper, aber man kommt zu seinen Figuren in kein wärmeres Verhältniss. Sie leben nicht unser Leben, athmen nicht unsere Luft, haben nicht unsere Gedanken. Sie sind fremd allem Menschlichen. Jean-Auguste-Dominique Ingres, membre de l'institut, Senator u. s. w., der wie ein Wesen höherer Art geehrte Stilist, der Priester reiner Form und Linie wird jeder Zeit Hochachtung einflössen, Bewunderung in mancher Hinsicht dem kunstgeschichtlich Reflectirenden, Begeisterung — niemals.

Und trotzdem schwärme ich für Ingres. Ja, es begegnete mir, dass ich in der Handzeichnungensammlung des Louvre mich auf dem Gedanken ertappte: Ingres, grosser, lieber Meister, ich habe dir viel abzubitten, du warst der Grössten einer und Feinsten, die das Jahrhundert gebar. Ob wohl bis heute Jemand die mysteriöse Figur Ingres' begriff, diesen Mann, der in seiner Jugend entzückt für »l'esprit, la grâce, l'originalité de Vataux et la délicieuse couleur des ses tableaux« schwärmte, um später — nicht aus Unfähigkeit sondern aus bewusster Absicht — coloristische Missklänge in seine Bilder zu bringen, diesen Classiker par excellence, der zu den grössten Intimisten und Charmeuren zählt, welche die Geschichte der Kunst verzeichnet.

Gleich David lebt Ingres ausschliesslich als Porträtmaler fort. Gleich jenem wurde er, der Natur gegenübergestellt, weich und ver-


Ingres: Mlle. de Montgolfier.

gass das strenge System, das er sich für seine grossen Bilder zurecht gemacht. Der Professor der Aesthetik schnallte den Kothurn ab und erschien wie ein verjüngter Künstler, enthusiastisch und hingebend vor der Natur. Seit seinem ersten Aufenthalt in Rom, das heisst seit dem Beginne des Jahrhunderts hat Ingres Porträts gemalt, die sich wie Medaillen in's Gedächtniss prägen, von metallischer Schärfe à la Giulio Romano. Auch hier ist er ungleich, oft kalt und spiessbürgerlich, öfter bewundernswerth. In diesen erzgegossenen Bildern lebt etwas vom frischen Urquell aller Kunst; sie haben jene realistische Ader, durch die sich der lebensvolle Idealismus Rafaels von dem conventionellen eines Professors der Historienmalerei unterscheidet. Hier findet man wahre Schätze, Schöpfungen von merkwürdiger Lebenskraft und äusserstem Geschmack. Sie zeigen, dass der anscheinend so systematische Ingres tief die lebendige Natur liebte, und sichern seinem Namen die Unsterblichkeit. Seine Historien sind Werke, die zur Achtung zwingen, seine Porträts aber herrliche Schöpfungen, die wirklich die Nachbarschaft der grossen Alten dulden. Schon 1806 erschien im Salon das Bildniss Napoleons I. mit seinem blutlosen Todtenkopf, herausciselirt in einer Weise, dass es Delécluze eine gothische Medaille nannte. Der Kaiser sitzt wie eine Wachsfigur auf dem Throne, umgeben von den Insignien der Majestät, starr, bewegungslos wie ein byzantinisches Idol. 1807 folgte das Porträt der Frau Devauçay, und wie merkwürdig angenehm wirkt es trotz der pedantischen Malweise noch heute. Man fühlt darin Feuer und Jugend, die Begeisterung und Gluth eines Neubekehrten, der zum ersten Mal in der Natur andere Schönheiten entdeckt, als er auf der Akademie zu sehen gelernt hatte. Dabei besass er einen sehr vor-



Ingres: Die Familie Forestier.

nehmen, sehr persönlichen Geschmack im Zeichnen. Das Gesicht ist von exquisiter Grazie, die Augen haben etwas zart Verführerisches, sanft Verschleiertes. Es kündigt sich bereits der Ingres an, der er später wurde. In den Bildnissen Holbeins lebt das ganze deutsche Bürgerthum seiner Zeit, in denen van Dycks die englische Aristokratie unter Karl I. fort. So hat Ingres mit all ihren Schwächen und Tugenden die hierarchische Bourgeoisie unter Louis Philipp gemalt, die als den ersten Stand, die Spitze der Nation sich fühlte, sicher des morgigen Tages, stolz auf sich selbst, auf ihre Intelligenz, ihre Thatkraft, ihren moralischen Lebenswandel correct dahinlebte, die Regel verehrte, alle Ausschweifungen — auch die der Coloristen — hasste. Es ist die Seele, die er in sich selbst trug, dieser prächtige Bourgeois der Kunst. Sein »Bertin Ainé« ist mit Recht das berühmteste, sein bleibendes Werk, nicht nur das gemalte Petrefakt eines Zeitungspotentaten, sondern eines der Bildnisse, die eine ganze Epoche vergegenwärtigen. Es erzählt vom Triumph des Bürgerthums unter der Juliregierung mehr und deutlicher als Louis Blancs Geschichte der zehn Jahre. Die Hände auf die Schenkel gestemmt, sitzt er auf seinem Sessel wie auf einem Thron, dem Thron

des Journal des Débats, mit der vierschrötigen Sicherheit charaktervollen Selbstbewusstseins, dieser moderne Zeitungshalbgott, wie ein bürgerlicher Jupiter tonans, im besten Humor.

So hoch man aber die Bedeutung eines solchen Werkes anschlagen muss, am höchsten steht Ingres nicht in seinen gemalten Bildnissen, sondern in seinen Bildnisszeichnungen. Bei jenen verwundet noch zuweilen die Rohheit der Farbe. Die Gesichter haben manchmal die conventionelle uniforme Färbung seiner Historienbilder, den historischen Ton. Fast immer sieht das Fleisch aus wie Holz, die Kleider wie Metall, blaue Roben wie Stahl. Seine Zeichnungen, in denen auch dieser Mangel wegfällt, sind kritiklos zu bewundern. Ingres lebte als junger Mensch in Rom als Porträtzeichner. Für acht Scudi lieferte er ein Brustbild, für zwölf die ganze Figur, innerlich wüthend, durch solche Taglöhnerarbeiten von der „grossen Kunst" abgelenkt zu sein. Es wird erzählt, dass er einem Engländer, der bei ihm mit der Frage anpochte: „Wohnt hier der Zeichner, der die kleinen Porträts macht?" die Thür vor der Nase zuschlug mit den Worten: „Nein, der hier wohnt, ist ein Maler." Heute werden diese kleinen Meisterwerke, deren er sich schämte, mit Gold aufgewogen. Da war auf der Weltausstellung 1889 jene Madame Chauvin mit den chinesischen Augen, jene Madame Besnard auf der Terrasse des Monte Pincio mit ihrem breiten Hut und eleganten Sonnenschirm, jene Madame Henting mit dem unschuldigen Lächeln der honnête femme, jene Madame Caventish, eine affectirte junge Blonde in überladenem Reisekleid und verrückter Frisur. Dass ein Mann wie Ingres so für neue Moden und hübsche Toiletten schwärmte! Hier hat ein Künstlerauge, das bald unerbittlich, bald phantasievoll und zärtlich war, die Natur betrachtet und in flüssigen Bleistiftstrichen das wahrhaft Lebensvolle der Erscheinung mit der Sicherheit unmittelbarer Empfindung geistvoll erhascht. Diese Handzeichnungen, besonders das Porträt Paganinis und die Familie Forestier, zeigen, dass Père Ingres nicht nur einen hochgebildeten Verstand und eiserne Willenskraft, nicht das Genie des Fleisses allein, sondern auch ein Herz im Leibe hatte, ein echtes, warm- und feinfühlendes Künstlerherz, dass er keineswegs im innersten Wesen der kalte Akademiker, der steife Doctrinär war, der er in seinen grossen Bildern zu sein scheint und wozu die Opposition gegen die Romantiker ihn machte. Hier ist er Charmeur wie die Primitiven und Charmeur wie die Impressionisten, wie Massys und Manet, wie Dürer

und Degas, wie Alle, die der Natur in's Auge geschaut. Und wenn ihn diese ebenso momentanen wie strengen Blätter als Zeichner den ersten Meistern der Kunstgeschichte zur Seite stellen, so lassen sie ihn, den Reactionär, zugleich als Fortschrittsmann erscheinen, als Uebergangsglied von der grossen Kunst der ersten Hälfte zur intimen Kunst, welche die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht.



XII.

Juste-milieu.

WIE es gewöhnlich eintritt, folgte den Heroen ein weniger heroisches, praktischeres Geschlecht. Die Kunst entsprach darin dem bedächtig stillen Gang des in das alte Geleis eingefahrenen Staatswesens, dem hausbacken philiströsen Charakter, den das dreifarbige Bürgerkönigthum im Laufe der Jahre angenommen. Die Bourgeoisie, die die Revolution von 1830 gemacht hatte, war bald über ihre eigene Kühnheit erschrocken. Selbst in der Literatur lenkte sie in eine gemässigte, lauwarme Mittelmässigkeit ein. Sie überraschte sich darin, dass sie Casimir Delavigne bewunderte. Sie fand in Auber und Scribe ihr Ideal der Musik und der Komödie, wie in Guizot, Duchâtel, Thiers und Odilon Barrot ihre Ideale in der Politik. Die geistige Erhebung, die der Julirevolution vorausgegangen und gefolgt war, hatte sich beruhigt, und die, aus der die Februarrevolution hervorging, war noch latent. Dasselbe ältere Geschlecht, das in Napoleon Bonapartes marmornes Cäsarauge geblickt, wenn er, einem Kriegsgott gleich, mit unnahbaren Herrscherhänden an der Spitze seines Generalstabes vorbeiritt, sah jetzt den Roy Citoyen, den vormaligen verbannten Schullehrer, den häuslichen ordnungsliebenden Mann, wie er täglich um dieselbe Stunde, ohne Begleiter, im bürgerlichen Rock, den berühmten Regenschirm in der Hand, durch die Strassen von Paris ging und jedes „Vive le roi“ freundlich lächelnd mit dankbarem Händedruck belohnte. Der Regenschirm wurde das Symbol dieses thatenlosen Königthums und das Wort Juste-milieu, das Louis Philipp einmal von der einzuschlagenden Bahn gebraucht, der Spitzname für alles Schwache und Unenergische, Glanz- und Würdelose der Zeit. Die goldene Mittelstrasse triumphirte — in der Politik, Literatur und Malerei. Die Künstler, die dieser Periode das Gepräge geben, bezeichnen mit der himmelstürmenden Generation von 1830 verglichen nur sozusagen eine weibliche Seitenlinie dieser männlichen Stammhalter der guten Malerei.



Gigoux: General Dwernicki 1833.

Von denen, die auf Delacroix' Seite standen, ist wenigstens jeder eine eigenartige Persönlichkeit, wenn auch zweiten Ranges, doch selbstständig, während die zahlreichen Schüler Ingres' nur in abgeschwächtem Maasse die Qualitäten haben, die schon dem Meister und vor diesem den grossen Italienern eigen waren. Delacroix liess sich nicht nachahmen; der kleine, dicke, starrköpfige Ingres aber war geschaffen dazu, Andern seinen Willen aufzudrängen.

Der merkwürdige *Jean Gigoux* hat das Verdienst, Delacroix im Kampf gegen die starre beauté suprème der Classicisten am wirksamsten unterstützt zu haben. Als auf der Pariser Weltausstellung 1889 sein Bild »die letzten Augenblicke Leonardo da Vincis« von 1835 aus der Abgeschiedenheit eines Provinzialmuseums auftauchte, war allgemeines Erstaunen über diese gesunde Naturwahrheit. Die Figuren trugen zwar kostbare Kostüme, Reichthum und Glanz umgab sie, aber sie selbst waren gewöhnliche hässliche Menschen. Da war Nichts von Idealismus, nicht einmal im Sinne Géricaults, der trotz seiner Wahrheitsliebe dem heroischen Typus treu blieb. Die Köpfe waren mit religiöser Andacht genau nach der Natur gemalt von einem Manne, der offenbar die Jugendwerke Guercinos liebte und Dürer eifrig studirt hatte. Zugleich war das Porträt eines polnischen Generals Dwernicki von 1833 ausgestellt, den Gigoux ebenfalls als Mensch, nicht als Heros malte. Der Krieg hatte ihn nicht mager, sondern fett gemacht, und auf Gigoux' Bilde war diese rothe Nase und dieser dicke Bauch mit grausamer Wahrheitsliebe gezeichnet. Es war eine



Gigoux: Der Tod Leonardo da Vincis.

Kriegserklärung gegen jeden Idealismus. Sogar in seinen religiösen Malereien in Saint Germain l'Auxerrois blieb er diesem Princip treu, und das weist ihm inmitten der zeitgenössischen Production eine Sonderstellung an. In einer Periode, die von der vereinzelten Erscheinung Delacroix' abgesehen, noch durchaus der Lehre vom Exagérer la beauté huldigte, waren seine Werke von einer gesunden, herzerfrischenden Hässlichkeit.

Ein Theil von Delacroix' coloristischen Reizen ging auf *Eugène Isabey* über. Er ist gewiss kein grosser Künstler, aber eine liebenswürdige sympathische Erscheinung, ein Maler, der noch heute Genuss gewährt. Unter der Gruppe der Classicisten seiner Zeit wirkt er wie ein hübscher Farbenfleck, wie eine Palette, auf der zarte blaue Töne, Malvenfarbe, Lila, vornehmes Grün, Silbergrau, unter der Sonne gebleichtes Roth und schillernder Perlmutter raffinirt zusammenklingen. Seine hübschen, malerisch herausgeputzten Damen, sind unter dem Schutze feinen Halbschattens in hellen Gärten gruppirt, steigen die Stufen des Schlosses herauf oder herunter, lassen ihre langen Schleppen hängen und spielen graziös mit dem Fächer oder Sonnenschirm, während galante Cavaliere ihnen huldigen und den Kopf herüber geneigt

süsse Worte zuflüstern. Der schlanke Windhund spielt eine besondere Rolle in diesen aristokratischen Komödien. Seine geraden Linien geben den weich geschwungenen Figürchen ein Gegengewicht. Ganz in seinem Element ist Isabey, wenn er eine Ceremonie mit reichem Kostüm zu malen hat. Da bindet er ein farbensprühendes Bouquet zusammen, lässt breitfaltigen Damast und schwere golddurchwirkte Seide schillern. Seine Farbe ist bald chic, capriciös, kokett, bald vom feinsten gebleichten Gobelinton. Wenn er eine Marine malt, zerknittert er das Meer wie eine Ballrobe und putzt die Schiffe an wie eine Braut. Selbst seine Stürme wirken festlich — wie der Zorn einer schönen Frau. Man darf kein Leben bei ihm suchen; seine Bilder verhalten sich zur Wahrheit wie etwa Gounods Faust zum Goethe'schen. Watteau ist sein geistiger Ahne. Er ist nicht so lebendig, nicht so geistreich wie der Maler der Galanterie des 18. Jahrhunderts. Er malt nicht seine Zeitgenossen, sondern eine entschwundene Epoche, aber er hat dieselbe Vorliebe für Scenen des High life, eine gesuchte manierirte Grazie, manchmal reizend, immer dem Auge angenehm. Mit Delacroix theilt er die breite Art, die Zwanglosigkeit und Farbenfreude. Wo jener wild und gewaltthätig auftritt, ist Isabey kosend und einschmeichelnd. Sie sind nicht Brüder, aber entfernte Vettern. Und er hat wie Delacroix keine Nachahmer gehabt, ist seinen hübschen leuchtenden Pfad allein gegangen, ist ohne Gesellschaft geblieben in seinem kleinen vergoldeten Häuschen, das er mit phantastischen Lämpchen erleuchtete und niedlichen Wesen beiderlei Geschlechts zum koketten Heim anwies. Nur Baron ist ihm von Weitem philisterhaft bedächtig gefolgt.



Ary Scheffer.

Eine sonderbare Mittelstellung zwischen den Romantikern und Classicisten nimmt *Ary Scheffer* ein: vor einem Menschenalter Liebling



Ary Scheffer: Gretchen am Brunnen.

der besseren Hälfte der europäischen Aristokratie, heute dem deutschen Publikum nur noch dadurch merkwürdig, dass er „mit Schnupftabak und grüner Seife“ malte, eine Heine'sche Wendung, die obendrein einen sehr falschen Begriff gibt. Deutsch-Holländer von Geburt, Classiker von Erziehung, kam Scheffer als junger Mann auch mit den führenden Geistern des Romantismus in Berührung, und diese verschiedenen Einflüsse der Abstammung, der Schule und des Verkehrs spiegeln sich deutlich in den Köpfen seiner Figuren. Die Formen sind durchaus classicistisch, allgemein gehalten, ideal, nur der Gesichtsausdruck, das Auge ist romantisch und — Scheffers deutscher Abstammung entsprechend — sentimental. Gerade diese Halbheit war seinen Zeitgenossen sehr sympathisch. Man nannte seine Malerei eine grosse, stilvolle Kunst, die das Gefühl für ideale Schönheit mit bestricken der Macht des Ausdrucks vereine. Aber die Geschichte liebt Compromissmänner nicht und sieht in dieser Unentschiedenheit den Mangel seines Talentes. Scheffers Zeichnung ist trocken und hart, sein Colorit ohne Weichheit und Reiz. Dazu stimmen sehr wenig die Attituden und Physiognomien seiner Figuren, die immer Schwäche, Abgespanntheit, moralisches Leiden affectiren. Er ist ein sentimentaler Classicist, in seinen Stoffen ein Antipode des griechisch-römischen Ideals, dem er technisch huldigt. Schon seine „Suliotischen Frauen“ waren in Empfindung, Form und Farbe nur eine gemässigte und verweichlichte Reminiscenz des Massacre de Scio. Später gab er die historischen Stoffe (Gaston de Foix etc.) gänzlich auf und begeisterte sich nur noch an den Evangelien oder den Werken

der Dichter, besonders eines Dichters. Wenn er die Bibel als Quelle benutzte, wählte er zärtliche Episoden, deren Traurigkeit er in Weinerlichkeit umsetzte. Wenn er Scenen aus Faust oder Wilhelm Meister darstellte, gab er den lebendigen, leidenschaftlichen Figuren Gœthes etwas Melancholisches, Leidendes, Reflectirendes. Heine sagte von seinen Gretchen: »Sie sind zwar Wolfgang Gœthes Gretchen, aber sie haben den ganzen Friedrich Schiller gelesen«. Margarethe, selbst vor ihrem Fall, vor ihrer Liebe, ist schon träumerisch traurig wie ein gefallener Engel. Mignon, Francesca von Rimini, die heilige Monica waren andere Lieblingsgestalten seiner zarten, contemplativen Seele. Er allein innerhalb der französischen Kunst neigt in seiner thränenseligen Empfindsamkeit ein wenig zur düsseldorfischen Romantik herüber.

Hippolyte Flandrin war das französische Gegenstück zu den deutschen Nazarenern. Er zeigt, in welch starren Schematismus die Ingres'schen Lehren ausliefen. Ingres war ein gefährlicher Meister. Die Schüler bildeten um ihn eine kleine, treu hingebungsvolle Gemeinde, schwuren wie die des Cornelius auf die Worte des Lehrers und arbeiteten sich schon deshalb nicht zu eigenartigem Charakter durch. Keiner besass Ingres' Vielseitigkeit. Sein Reich wurde wie das Alexanders des Grossen unter Diadochen vertheilt, von denen jeder sein kleines Ländchen mit mehr oder weniger Geschick verwaltete. Hippolyte Flandrin widmete sich der religiösen Malerei, die unter seinen Händen zuerst wieder grössere Bedeutung im französischen Kunstbetrieb erlangte, aber noch weit sklavischer als bei Ingres in die Bahnen der Italiener des 14. und 15. Jahrhunderts einlenkte. Der ehrenwerthe und überzeugte, gelehrte und gediegene, aber farblose und kalte Decorateur der Kirchen Saint Vincent de Paul und Saint Germain des Près hat die Kunstgeschichte nicht um Neues bereichert. Ein zäher Arbeiter, doch von geringer geistiger Begabung, kam er nicht über die Befolgung der Regeln hinaus, die Ingres seinen Schülern lehrte und selbst den alten Meistern entnommen hatte. Da er als Prix de Rome 1831 die Kunstschätze Italiens genau kennen gelernt, stiess er selten auf eine Schwierigkeit. Seine Cartons sind mit sicherer Hand flüssig und correct hingeschrieben, wie die Reinschrift eines Schüleraufsatzes. Vom Zeichnen verstand er alles, was man lernen kann; er erinnerte sich, arrangirte Reminiscenzen, dachte wenig. Er war ein Deminutivum seines Meisters, zugleich ärmlicher und fanatischer, ein rein mathematisches Talent; seine Kunst ist

kalte, geometrische Wissenschaft, die Anwendung anatomischer Studien auf überkommene Formen, ein Arrangement von Gruppen und Draperien nach berühmten Mustern. Hätten die primitiven Italiener und altchristlichen Katakombenmaler, der selige Fra Angelico und die Mosaikkünstler von Ravenna nicht vorher gearbeitet, wären Flandrins Werke so wenig wie die der Nazarener gemalt worden. Hier wie dort lässt sich für fast alle Köpfe und Gestalten die direkte Vorlage in den Bildern jener Italiener nachweisen. Nur ein gewisser blond zarter, leicht melancholischer, modern christlicher Mädchenkopf ist Flandrins persönliches Eigenthum. Auf die Porträtmalerei übertrug er dieselben asketisch engelreinen Prinzipien und erwarb sich dadurch als Maler der femme honnête grossen Zulauf. Diese Frauen sprachen mit ihm und errötheten vor ihm — in seinen Bildern ist Grazie und Delicatesse, Feuer und Sanftmuth der Augen, Zärtlichkeit und spöttisches Lachen in nonnenhafte Unnahbarkeit übergegangen, die zur Zeit des zweiten Kaiserreichs bei den Damen um so grösseren Anklang fand, je seltener sie in Wirklichkeit wurde.

Neben diesem mit grösserem Künstlerthum ausgestatteten Overbeck steht als der französische Cornelius *Paul Chenavard*, ein Mann, der in seinem geistreichen Kopf fast noch tiefere philosophische Gedanken als der deutsche Meister wälzte. Er träumte von weiten, symbolischen, Raum und Zeit umspannenden Decorationen, in denen alle Kosmogonien der Welt sich Rendezvous gaben. Er wollte gleich Cornelius Michelangelo sein, doch es gelang ihm nicht viel besser als dem Deutschen. Fünfzehn Jahre brachte er in Kirchen und Museen Italiens zu, den Bleistift in der Hand, und legte eine gewaltige Sammlung von Studien an, auf denen seine grosse, gemalte Weltgeschichte sich aufbauen sollte. Doch als er nach Paris zurückkam, war ihm das altmeisterliche Material so über den Kopf gewachsen, dass er sich selbst nicht mehr zurechtfand. Vier Jahre lang arbeitete er in fieberhaftem Fleiss, achtzehn Cartons von sechs Meter Höhe und vier Meter Breite wurden fertig und sollten die Wände des Pantheons decken. Zur farbigen Ausführung sind sie so wenig wie die Camposantofresken des Cornelius gelangt. Der Saal des Lyoner Museums, der sie umschliesst, ist der Corneliussaal der französischen Kunst. Chenavard konnte viel besser zeichnen, nicht viel besser malen als der Deutsche und Beider Werke sind von mehr literarischem als künstlerischem Werth.

Kurz und glänzend war die Laufbahn *Théodore Chassériau's*, der wie ein strahlendes Meteor den artistischen Himmel durcheilte, zuerst



Chassériau: Apollo und Daphne.

ein Freund der Form im Sinne von Ingres, dann mit Delacroix' für die Sonne und das klare Licht Afrikas schwärmend. 1819 in Saint Domingue geboren, folgte er 1834 seinem Lehrer Ingres nach der Villa Medici, zeigte sich aber schon in seinem ersten Bilde, der heute im Louvre befindlichen Susanna von 1839, als wenig orthodoxer Schüler. »Il n'a aucune compréhension des idées et des changements qui se sont faits dans les arts à notre époque, et son ignorance est complète de tous les poètes de ces derniers temps. Il restera comme un souvenir et une reproduction de certains âges de l'art du passé, sans avoir rien créé pour l'avenir. Mes souhaits et mes idées ne sont en rien semblabes en cela«. Mit diesen Worten hat Chassériau selbst, was ihn von Ingres trennte, gekennzeichnet. Leider hat er wenig producirt. Ein sehr eleganter, blasirter Herr, stürzte er sich, aus Italien zurückgekehrt, in den Strudel des Pariser Lebens. Er war von auffallender Hässlichkeit, aber seine schwarzen, stechenden Augen machten ihn zum Abgott der Frauen, der das Leben mit solcher Hast durcheilte, dass er mit 36 Jahren zusammenbrach. Ausser verschiedenen decorativen Malereien für die Kirche Saint Merry und den Rechnungshof im Palais d'Orsay sind nur einige Orientbilder und als das Beste und Bezeichnendste ein paar Lithographien von ihm vorhanden. In diesen zart mythologischen Compositionen ist ein Ton angeschlagen, der erst ein Menschenalter später in den Werken der französischen Neuidealisten und der englischen Neupræraphaeliten ein Echo fand: es spricht daraus ein romantisches Griechenthum, etwas traumhaft Mystisches, das ihn zum merkwürdigen Verbindungsglied zwischen Delacroix und dem raffinirtesten Geiste der modernen Schule.



Cogniet: Massacre des Innocents.

Gustave Moreau, macht. Es war ein Akt der Dankbarkeit, wenn dieser seinem schönen Bilde „der junge Mann und der Tod“ die Aufschrift „à Théodore Chassériau“ beisetzte.

Die Erinnerung an *Léon Benouville* wird im Louvre nur durch seinen Tod des heiligen Franciscus wachgehalten, eine gute Arbeit aus der Schule der Quattrocentisten. Und auch *Léon Cogniet* verdient nur noch Erwähnung, weil er in den fünfziger Jahren so viele ausländische, besonders deutsche Schüler in seinem Atelier vereinigte. Mehr als jeder Andere stand er in dem Ruf, sicher und schnell in die eigentlichen Handwerksgeheimnisse einweihen zu können. Was man von einem Meister lernen und seinem Vorbild absehen kann, war bei ihm, dem väterlich milden Lehrer zu erhalten. Noch als er längst die Malerei aufgegeben, vereinigten sich die dankbaren Schüler alljährlich zu einem Festmahl, um den Patriarchen zu feiern. Als Künstler gehört er zu den Grössen, die Ueberschätzung im Leben mit der Vergessenheit nach dem Tode zahlten. Sein „Massacre des innocents“ von 1824 — die Frau, die in der Raserei der Angst sich und ihr Kind vor den bethlehemitischen Mördern unter offener Treppe verbergen zu können glaubt — konnte nur einer Zeit gefallen, die für die ausdrucksvollen Gipsköpfe Ary Scheffers schwärmte. Dazwischen malte er Landschaften, die chimärischen, vagen Schöpfungen eines Mannes, der nicht viel im Freien gelebt hat. Sein bestes Bild, Tintoretto, der bei Lampenlicht seine todte Tochter zeichnet, von 1843, das einst im Kupferstich Frankreich und Deutschland entzückte, macht heute eine gleich nüchterne Figur und zeigt, wohin sein Talent ging: technisch ein vergröberter Schalcken, in der Empfindung ein verweichlichter Delaroche.

Delaroche war der Tizian Louis Philipps, das eigentliche Schosskind des Juste-milieu: einer der kleinsten und zugleich berühmtesten

Maler des Jahrhunderts und in dieser Doppeleigenschaft ein interessanter Beleg dafür, dass in der Kunst die vox populi selten die vox dei zu sein pflegt. Welcher Unterschied gegenüber den grossen Geistern des Romantismus! Jene waren enthusiastische Poeten. Ihre Vorliebe für das Mittelalter galt nur dessen ästhetischem Reiz, dem Dämmerlicht seiner malerischen Kirchen, dem ahnungsvollen Klang seiner Glocken, den bunten Aufzügen seiner in ungebrochenen Farben glänzenden Welt. Und was die Einbildungskraft weiter lockte, war das unbändige Wesen gewisser Epochen, der vernichtende Kampf wilder Parteimassen und die auflodernde Gewalt der Leidenschaft. Das geschichtliche Motiv als solches war ihnen nur ein Vorwand, nach dem auch äusserlich angenommenen Vorbild der Venetianer und Vlaamen sich in sprühenden Farbenorgien zu ergehen. Sie wussten als echte Maler, dass allein in den Stoffen auf ihrer Palette der Gefühlserreger schlummert, mit dem die Malerei auf den Saiten der menschlichen Seele spielt. Enthusiasten der Farbe, Enthusiasten der Leidenschaft begeisterten sie sich für die Dichter nur, weil diese ihnen am ehesten gestatteten, den fieberhaft erregten, furchtbaren Träumen ihrer Phantasie mit der wilden Heftigkeit der aufgerüttelten Naturgewalt Form zu geben. So erzählte Delacroix von Brand, Schlachten und Kriegen, von Mord und Plünderung, den Bitternissen und Schmerzen der Liebe. Er hat dabei gewiss die bunten Kostüme der vergangenen Zeiten studirt — seine Zeichnungen zeigen es; aber er bediente sich ihrer nur wie eines Repertoirs von Farben, wie eines Lexikons, seine coloristischen Visionen zu verkörpern. Historische Vignetten anzufertigen und die Rolle des Geschichtslehrers zu spielen, hätte er als Arbeit untergeordneter Illustratoren verschmäht. Aber vielleicht



Cogniet: Tintoretto und seine Tochter.

liessen sich gerade auf diesem Weg weit grössere Erfolge bei der Menge erzielen.

Die zwanziger Jahre waren das Blüthezeitalter der französischen Geschichtschreibung. Guizot stellte sich durch seine Geschichte der englischen Revolution 1826 in die erste Reihe der französischen Schriftsteller, hielt seit 1829 seine berühmten Vorlesungen an der Sorbonne und gab seit 1832 die Quellenschriften zur französischen Geschichte heraus. Schon vor ihm, 1825, hatte Augustin Thierry seine »Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands« geschrieben, darauf die »Erzählungen aus den Merowingischen Zeiten« folgen lassen und war eben mit der Vorbereitung seines Hauptwerkes »Geschichte der Entstehung und Entwicklung des dritten Standes« beschäftigt. Als würdige Mitarbeiter hatten sich ihnen zwei jüngere Männer an die Seite gestellt: Mignet und Thiers, die 1823 und 1824 mit ihrer Geschichte der Revolution hervortraten. Durch sie angeregt, hatten sich in jeder Provinz Frankreichs historische Gesellschaften und Vereine gebildet, die eine immer ausgedehntere Thätigkeit entwickelten.

Was die Wissenschaft begonnen, führte die Dichtung weiter. Zahlreiche jüngere und ältere Schriftsteller dachten nach, was poetisch mit den von der Forschung bekannt gemachten Gestalten anzufangen sei, und wenige Jahre vergingen, so war die Zahl der geschichtlichen Romane und Dramen kaum mehr zu ermessen. Vitet, Dumas père, de Vigny setzten die historische Tragödie an die Stelle der classischen; der moderne Roman einer George Sand, eines Balzac und Beyle wurde durch den historischen Roman verdrängt. In denselben Jahren vollzog sich die Abwendung der grossen Oper von den phantastischen Stoffen zu den historischen: Aubers Stumme von Portici und Rossinis Tell.

Auch die Kunst versuchte, aus den neuen Ergebnissen der Geschichtswissenschaft Nutzen zu ziehen, und die Aesthetiker beeilten sich, die daraus zu erwartenden Vortheile aufzuzählen. Einestheils — das war nichts Neues — finde der Künstler, dessen Fluch es gewesen, in einer thaten- und farblosen Zeit geboren zu werden, hier Alles, was er suche, denn die Geschichte biete ihm die Anschauung eines grossartig bewegten Lebens dar. Anderntheils — das war die Hauptsache — könne die Malerei aber auch eine wichtige Culturaufgabe erfüllen, wenn sie durch die verständlichere Natur ihrer Mittel die Wissenschaft der Geschichte ergänze und durch die Erinnerung an die grosse Vergangenheit den in schweren Zeitläuften leicht erlahmenden Patriotismus wachhalte. Guizot empfahl die französische

Geschichte, »die Geschichte der Ritterlichkeit«, den Malern als erste und hauptsächlichste Quelle. »Wir brauchen Historiker in der Malerei«, schrieb Vitet, und sein Ruf wurde gehört.

Hatten die Romantiker in den alten Costümen nur Elemente gesehen, mit denen sich ein rauschender coloristischer Accord erzielen liess, ohne dass sie sich recht um die Bedeutung, den erzählenden Inhalt ihrer Bilder kümmerten, so gingen die Folgenden mit Sang und Klang in's historische Lager über. An die Stelle der reinen Malerei trat eine solche mit wissenschaftlichen Belegen, die sich bestrebte, die früheren Zeiten antiquarisch treu zu reconstruiren. Hatten jene nur echt künstleriche, coloristische Improvisationen gegeben, so wurde jetzt der Lehrzweck, die geschichtliche Genauigkeit zur Hauptsache. Der Maler wurde als Chronist, als offizieller Staatsbeamter damit beauftragt, die Bürger durch den Appell an die ruhmvolle Vergangenheit über die klägliche Gegenwart zu trösten. Er wurde zum Geschichtslehrer und Theatergarderobier, der in Chroniken stöberte, Masken auswählte, Costüme schneiderte, Culissenhintergründe anordnete, um nur seine Staatsaction correct und lesbar auf der Leinwand niederzuschreiben. Und Madame Tout le monde fand in diesen Bildern Alles, was sie suchte. Theils war das Lehrhafte der Historienmalerei mit den langen Erklärungen im Katalog den Bedürfnissen des gebildeten Mittelstandes sehr willkommen. Vor dem Bilde lag stets ein hübscher Carton, auf dem der oder jener Passus aus einem Historiker abgedruckt war. Man las die Beschreibung und überzeugte sich, ob das beschriebene Bild auch wirklich dahing und der Beschreibung entsprach. Man repetirte sein geschichtliches Schulpensum und liess sich in interessanter Weise daran erinnern, dass vor dem 19. Jahrhundert keine Hosen und Fräcke, sondern Tricots und Mäntel getragen wurden. Andererseits war von der romantischen Wildheit immerhin soviel übrig, dass man sich mit Anstand und Mass erschüttern lassen und mit Zuhülfenahme des Katalogs eine angenehme Gänsehaut erzielen konnte. Den Durchschnittsmaler aber mussten solche Geschichtsexercitien ebenfalls sehr verlocken, da sie eigentlich künstlerische Qualitäten — besondere Fähigkeiten der Phantasie, des Auges oder der Palette — nicht voraussetzten. Der Geschichtsschreiber braucht zwar Combinationskraft, aber weit mehr nüchternen Forschergeist; ein Zuviel an Einbildungskraft und Gemüthsantheil wird ihm gefährlich. So hatte auch der Historienmaler keine Phantasie, Empfindung und Anschauung, sondern nur eine gewisse

compilatorische Fähigkeit nöthig. Es genügte, aus einem populären Geschichtsbuch eine Mordgeschichte aufzustöbern und ein Werk über Costümkunde zu besitzen. Daraus liessen sich mit Hülfe der von den Romantikern begründeten Ateliertechnik von einigermassen geschickten Regisseuren leicht die imposantesten Schaustücke arrangiren. Und da selbst die Kritiker sich sehr häufig verleiten liessen, denjenigen Modellen, die in die buntesten Costüme gesteckt und mit den Namen der berühmtesten Persönlichkeiten versehen waren, den Vortritt vor bescheidener auftretenden Genossen einzuräumen, geschah es, dass zur Zeit des Bürgerkönigs eine ganze Reihe vollkommen talentloser Naturen, deren Verdienst nur war, dass sie mühsam lebende Bilder zu einem Capitel ihrer Weltgeschichte stellten, im Handumdrehen zu Koryphäen anwuchs.

Eugène Devéria war wohl der erste und bedeutendste, der mit Bewusstsein dieses Gebiet betrat. Als sein Bild der »Geburt Heinrich IV.« im Salon von 1827 erschien, wurde sein Auftreten wie das eines neuen Veronese gefeiert, sein Werk jubelnd als das erste Geschichtsbild mit genau beobachteter historischer Lokalfarbe begrüsst. Devéria trug seitdem nur Rubenscostüm, und sein Haus wurde das Generalquartier der Romantiker. Leider hat er, vielleicht der Einzige dieser Gruppe, in dem noch etwas vom Geiste Delacroix' lebte, weder den venezianischen Ton noch den männlichen Accent seiner Jugend wiedergefunden und später zwar noch viele Bilder gemalt, der Kunst aber kein zweites Werk gegeben.

Bald darauf begann *Camille Roqueplan* seine Art zu ändern. Bisher ausschliesslich Maler, der wie Watteau und Terborg mit wollüstigem Schauder dem pikanten Knistern von Seiden-, Sammet- und Atlasstoffen lauschte, bemühte er sich nun, irgend eine Geschichte klar zu erzählen, verzichtete auf seine leichten glänzenden Phantasien und wurde in seiner »Scene aus der Bartholomäusnacht« ein langweiliger Schullehrer.

Nicolaus Robert Fleury, der Maler Karls V. im Kloster von St. Yust, der Bartholomäusnacht, des Religionsgespräches von Poissy und anderer sehr durchdachter, lang durchgearbeiteter historischer Anekdoten, machte wie unser Lessing für edle Ideen Propaganda. Seine Bilder waren Manifeste gegen den religiösen Fanatismus, philanthropische Erörterungen über die Prüfungen und Verfolgungen der Freidenker. Um ihnen den Stempel historischer Wahrscheinlichkeit aufzudrücken, vertiefte er sich mit dem Eifer des Archivars in

das Studium der jeweiligen Periode, nahm oft Figuren Diepenbeecks oder Theodor van Thuldens direkt in seine Bilder herüber und wusste dadurch, dass er den alten Werken auch coloristisch alle jene Töne absah, die mehr von der Zeit als dem Meister herrühren, seinen Arbeiten einen gewissen documentarisch archaischen Charakter zu geben, der ihm bei seinem Auftreten hoch angerechnet wurde. Louis Boulanger war seit seinem »Mazeppa« von 1827 ein berühmter Maler. Doch der grösste Erfolg fiel Paul Delaroche zu, da er noch mehr als alle Andern verstand, nicht nur durch die Lehrhaftigkeit und geschichtliche Genauigkeit seiner Vignetten für die Bildung zu sorgen, sondern durch thränenselige Empfindsamkeit auch das Herz zu rühren.

Paul Delaroche gehörte durch das Datum seiner Geburt noch dem 18. Jahrhundert an. Schüler von Gros, hatte er das Joch des Classicismus nie in seiner ganzen Schwere zu tragen gehabt und daher auch keine Veranlassung, sich dagegen aufzubäumen. Als die Romantiker auftraten, war er mitgegangen oder besser mitgezogen worden, denn seiner bedächtigen Natur war der Romantismus ein Gräuel, sein kühl überlegender Geist fühlte sich in der Gesellschaft der Classicisten viel wohler. Die Werke der Historiker eröffneten ihm den sehr willkommenen Ausweg, es mit keiner Partei zu verderben, und Delaroche entdeckte seinen Beruf. Er übernahm die Rolle des Friedensrichters zwischen den streitenden Brüdern, stellte sich als Mittelsmann zwischen die Montague und Capulet und wurde so — wie Casimir Delavigne in der Literatur — das Haupt jener école du bon sens, auf deren Banner Louis Philipps Wort vom Juste-milieu in goldenen Lettern prangte. Ingres war so kalt, so kühl, verschlossen und farblos — Delaroche strebte eine angenehme, prangend saucige Asphaltmalerei an. Delacroix war so genial und skizzenhaft, Delaroche schrieb Sorgsamkeit, Exactheit auf seine Fahne. Jener hatte durch seine Kühnheit Anstoss erregt, Delaroche gewann die Conservativen durch seine wohlerzogene Haltung und gemässigtes Auftreten. Delacroix war den Leuten zu poetisch und wild, Delaroche nahm von der romantischen Begierde nur einen halben Esslöffel voll ein, befleissigte sich, die Leidenschaft Delacroix' auf verständiges Philistermass zurückzuführen, die urwüchsige Wildheit des Meisters in empfindsames Pathos abzuschwächen. Diese Mittlerrolle machte ihn zum Mann seiner Zeit. Delacroix' Leben war ein langer Kampf. Er hätte ohne seine öffentlichen Aufträge Hungers sterben



Paul Delaroche.

Paul Delaroche à la funèbre mine
S'entoure avec plaisir de cadavres et d'os,
Jane Grey, Mazarin, héros et héroine
Chez lui tout meurt . . . excepté ses tableaux.

können, da er an Kunsthändler und Liebhaber kaum für 500 Francs im Jahre verkaufte. Sein Atelier war voll von Bildern, die übereinander gelehnt, traurig in den Ecken standen. Delaroche wurde mit Lob und Bestellungen überhäuft. Die Vertreter des Eklekticismus in der Philosophie und des Justemilieu in der Politik mussten nothwendig einen Künstler loben, der weder Revolutionär noch Reactionär, weder Romantiker noch Classiker war, der sich weder der Zeichnung noch der Farbe verschrieben hatte, sondern beide Elemente in vulgärer Wohlgemessenheit vereinte.

Gleich seine ersten Hauptwerke von 1831, die Söhne Eduards im Tower und Cromwell am Sarg des enthaupteten König Karls I. zeigten ihn in seiner ganzen Lauheit. Er hätte die Ermordung der Prinzen darstellen können, zog aber aus Furcht, dass das Publikum dies nicht vertragen könne, vor, den nahen Tod der weinenden und erschreckten Kinder nur ahnen zu lassen, indem er vor das Bett einen kleinen Hund setzte, der unruhig nach der Thüre schaut, wo röthliches Fackellicht das Herannahen der Mörder verräth. Eine Düsseldorferei mit verbesserten technischen Mitteln. Der melodramatisch weinerliche Cromwell desgleichen. Es ist kaum möglich, eine der grössten Figuren der Weltgeschichte kleinlicher aufzufassen, und bis heute nicht festgestellt, ob die Idee des Bildes ernst oder humoristisch gemeint war. Der grosse Staatsmann, in dem sich die politische und kirchliche Revolution Englands verkörpert, wird am Begräbnisstage Karls I. sehr beschäftigt gewesen sein und Besseres zu thun gehabt haben, als verstohlen den Sarg zu öffnen und mit einer Mischung kindischer Neugierde und sentimentalen Mitleids den Leichnam des von ihm bekämpften und besiegten Fürsten zu betrachten. Eugène Delacroix hatte in einer Skizze diesen Stoff behandelt und sein Cromwell, der beim Leichenbegängniss Karls mit ruhiger Verachtung auf den schwachen Fürsten schaut, der weder



Delaroche: Die Söhne Eduards.

Krone noch Kopf zu wahren wusste — dieses kleine Aquarell ist als Kunstwerk zehmal mehr werth, als das grosse, lang überdachte, sorgsam ausgeführte Gemälde Delaroches. Von Anfang an entging ihm alles Leidenschaftliche, Dramatische. Vom ersten Tag an wäre, wenn der Schneider, der ihm die Costüme anfertigte, gestreikt hätte, seine Künstlergrösse in Nichts zusammengesunken; von Anfang an gab er grosse, plump aufgefasste Romanillustrationen nach geschichtlichen Stoffen. Schon Planche wies darauf hin, dass alle diese Gewänder von verzweifelter Neuheit seien, dass alle diese Opfer aussähen, als hätten sie sich für einen Maskenball kostümirt, dass diese Malerei viel zu reinlich und hübsch sei, um die Stoffe glaubhaft erscheinen zu lassen. Theo Gautier, der Herold der mächtigen Originalität Delacroix', schnaubte Wuth gegen diese »geleckten Darstellungen, diese mit falschem Philisterrealismus geschminkte Kunst für Halbgebildete, diese historische Illustrationskunst zum Hausgebrauche des Bourgeois«. Das zaghafte Talent höher zu stellen als



Delaroche: Cromwell am Sarge Karls I.

das rücksichtslose und erschreckende Genie — das war in Gautiers Augen Sünde gegen den heiligen Geist, und mit wahren Tigersprüngen stürzte er sich auf die Popularität dieser Talente. Er hätte, wie er sagt, Delaroche mit Haut und Haaren verschlingen können, ohne sich Gewissensbisse zu machen — das Publikum hob ihn als seinen erklärten Liebling auf den Schild.

Er eroberte sich im Sturm den geistigen Mittelstand, als er fleissig fortfuhr, die Jahrbücher der französischen und englischen Historie nach königlichen Mördern und königlichen Schlachtopfern zu durchstöbern, und machte mit seinem Richelieu, Mazarin, Strafford, namentlich aber mit der Hinrichtung der Jane Grey und mit der Ermordung des Herzogs von Guise im Schlosse von Blois Treffer, wie sie kein gleichzeitiger französischer Künstler zu verzeichnen hatte. Ludovic Vitet hatte gerade in seinem Jugendwerke »die Stände in Blois« die Ermordung des Herzogs von Guise auf die Bühne gebracht. Es konnte nichts Actuelleres geben, als diese Opernscene in Farben umzusetzen. Die Culturhistoriker bewunderten die geschichtliche Treue



Delaroche: Die Ermordung des Herzogs von Guise.

an den Costümen der Höflinge, die ganze Ausstattung der Zimmer, den hohen Marmorkamin, die geschnitzten Schränke, das Betpult und das Altarbild darüber, das Himmelbett mit den rothseidenen Vorhängen und der schwarzen Sammetdecke, auf der die Lilien und Initialen des Königs in Gold gestickt waren. Die Theaterbesucher verglichen die Scene mit dem Bühnentableau, das sie in Vitets Stück gesehen, und der Vergleich fiel nicht zu Ungunsten des Malers aus. Denn Delaroche pflegte sich, um möglichst mit der Bühnenvorführung übereinzustimmen, eigens von Jollivet, dem Maschinenmeister der grossen Oper, kleine Zimmermodelle herstellen zu lassen, in die er seine Gliederpuppen setzte.

Das ist der weitere grosse Unterschied zwischen Delaroche und Delacroix, dem landläufigen Historienmaler und dem Künstler. Jener hatte die Gabe des inneren Gesichts und malte nur Dinge, die ihn geistig gepackt, in seiner Phantasie feste Gestalt gewonnen hatten. Während die Orgel den Dies irae spielte, hatte er die Vision seiner Pietà, jenes gewaltigen Werkes, das in Kraft des Ausdruckes sich fast Rembrandt nähert. »Ist das Leben Tassos«, schreibt er, »nicht sehr interessant? Man weint um ihn, rückt unruhig auf dem Stuhle hin und her, wenn man diese Lebensbeschreibung liest; die Augen nehmen einen drohenden Ausdruck an und man presst vor Zorn die Zähne zusammen«. Delaroche hatte von dieser Leiden-

schaft nichts; er malte seine Mordthaten mit der Wildheit des Mieris. Delacroix ergreift überall das Wesentliche, gibt jeder Scene ihren poetischen oder religiösen Charakter. Ein paar Linien genügen ihm, einen tiefen Eindruck zu erreichen. Man denkt bei seinen Bildern nicht an Costüme; man sieht überschäumende Leidenschaften von Liebe und Zorn; man berauscht sich an der Harmonie der Gefühle und Farben. Delaroche kannte wie Thierry nur die Vorliebe für die historische Anekdote, die dramatisch zugespitzt den Beschauer in Spannung versetzt oder als einfache Erzählung unterhält. Die Farbe und Stimmung der Ereignisse hatte keine Gewalt über seine Phantasie, er fasste sie nur kühl mit dem Verstand auf und setzte seine Bilder dementsprechend mühsam zusammen. Delacroix fragte die Natur um Rath, aber in der Stunde der Schöpfung, vor der Leinwand, konnte er ihre direkte Berührung nicht ertragen. »Der Einfluss des Modells, schrieb er, stimmt den Maler herab; ein dummer Kerl macht dich dumm«. Delaroche drapirte die Modelle nach Bedarf, liess sie Stellungen machen und Gesichter schneiden und schraubte sie, während er malte, mühsam in das von der Situation verlangte Pathos hinauf. Ein solches Vorgehen musste nothwendig in's Thetralische führen.

Und wie er in seinen historischen Bildern sich abmühte, Delacroix' Leidenschaft in Opernscenen umzusetzen, so vollendete er seine Stellung als Compromissmann dadurch, dass er in seinem Hemicycle dem akademischen Stil nachlief. Hier liessen ihn die Lorbeeren Ingres' nicht schlafen. Dass dieses Bild so berühmt geworden, dankt es hauptsächlich dem schönen Kupferstich Henriquel-Duponts. Irgend eine festlich feierliche Wirkung erreicht es nicht. Man glaubt, in einen sehr prosaischen Wartesaal zu treten, in dem die grossen Männer aller Zeiten sich vor irgend einer Ceremonie Rendezvous gegeben haben; man sieht eine sorgfältige Sammlung von Costümen aus allen Epochen mit gut studirten aber nichtssagenden Porträtköpfen des Generalstabes der Civilisation. Auch hier hat Delaroche sich nicht über einen guten Mittelschlag erhoben und seine Charakteristik ist bourgeoismässig geblieben.

Sein Bildniss Napoleons zeigt vielleicht am deutlichsten, ein wie kleiner Geist dieser Maler war. Das ist nicht die Verheerung in Menschengestalt, nicht der Mann, in dem seine Offiziere den »Gott des Krieges« sahen und von dem Frau Staël sagte, dass »Nichts Menschliches mehr in ihm war«. Das Gehirn des Corsen mit den »grossen

Siebenmeilenstiefelgedanken, von deren jedem ein deutscher Schriftsteller zeilebens zehren könnte, war dem neugierigen Blick eines Malers verschlossen, der nie in der Geschichte der Menschheit mehr als kleinliche Episoden gesehen hat. Und wer kein gutes Porträt zu malen versteht, ist auch nicht berechtigt, in andere Regionen der Kunst einzudringen.



Thomas Couture.

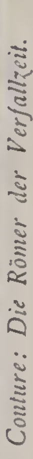
Deshalb haben auch die religiösen Bilder, mit denen er sich in seiner letzten Zeit beschäftigte, die Kunst um kein neues Element bereichert. Sie sind eine philisterhafte Bearbeitung des biblischen Dramas ganz im Sinne seiner Historienbilder. Schliesslich scheint ihm selbst zum Bewusstsein gekommen zu sein, wie wenig solche mühsamen Compilationen mit Kunst gemein haben, und da er beim besten Willen nicht mehr geben konnte, als er schon in den 30er Jahren gegeben, verlor er die Freude an seinem Beruf und gab sich trüben, pessimistischen Stimmungen hin, aus denen ihn 1856 der Tod erlöste.

Thomas Couture, der nächst Delaroche in den 50er Jahren als Lehrer den meisten Zulauf hatte, war auch als Künstler bedeutender und hat in seinen Römern der Verfallzeit immerhin ein Werk geschaffen, das im Sinne des Juste-milieu noch heute Beachtung verdient. Ein merkwürdiger Mann. Die Eltern, Schuhmachersleute aus Senlis, sollen den dickköpfigen, spät sich entwickelnden Jungen für eine Art Cretin angesehen und nicht gerade zart behandelt haben. Er wurde aus der Schule fortgeschickt, weil er die einfachsten Dinge nicht begreifen konnte, durchlief erfolglos die Ateliers von Gros und Delaroche. Und nachdem er im Salon von 1843 mit dem Troubadour, einem hübschen Bild im Geschmacke Devérias, debutirt, macht ihn 1847 seine Orgie romaine mit einem Schlage zum gefeiertsten Maler Frankreichs. Schüler aus allen Theilen der Welt strömten ihm zu, deren Jedem er einen tiefen bleibenden Eindruck hinterliess. Ein sehr kleiner, korpulenter Mann, eine breitschultrige, untersetzte Proletariergestalt mit dickem, wirrhaarigen Kopfe, die kurze Pfeife



Couture: Der Troubadour.

im Munde, die Bluse auf dem Leib, barsch im Wesen, schritt er durch die Reihen der Schüler, angestaunt wegen seiner Lehrfähigkeit und seines merkwürdigen Könnens. Und nach ein paar Jahren hört kein Mensch mehr von ihm. Nach seiner Liebe zum Gold und ein paar Bildnissen fühlte er sich unfruchtbar und gab den Kampf auf. Der Falkner, ein sehr vornehmes Bild mit reizenden coloristischen Qualitäten, war das letzte Werk, das die technische Meisterschaft Coutures bewies. Er überwarf sich mit Napoleon, der ihn beschäftigen wollte, machte sich durch seine Schriften viel Feinde, besonders unter den Anhängern Eugène Delacroix', den er masslos kritisirte, und vergrub sich schliesslich, verbittert und von allem Kunsttreiben abgeschieden, auf seinen Landsitz Villers de Bel bei Paris. Dorthin kamen die Amerikaner und Engländer, die Bilder von ihm haben wollten, und waren sehr verwundert, wenn sie hörten, dass der alte Gärtnerbursche, der da auf dem Rasen sitzend, Schuhe oder alte Kessel ausbesserte — Couture sei. Die Nachricht seines Todes 1879 erregte allgemeines Erstaunen. Sie wirkte, als sei ein lange Begrabener wieder lebendig geworden. Es hatte sich unterdessen gezeigt, dass auch seine Orgie romaine nur ein Compromisswerk gewesen war, an dem das Neue lediglich darin bestand, dass es die coloristischen Ergebnisse des Romantismus in das Prokrustesbett der idealistischen Formel zwängte. Das Werk ist gewiss in der Farbe sehr nobel, aber was würde Delacroix aus diesem Thema gemacht haben! Oder gar Rubens, dessen vlämische Kirmess im Louvre nicht weit davon hängt. Coutures Gestalten haben alle nur »absolute Schönheit«, nichts Individuelles und noch weniger die entnervte Sinnlichkeit von Römern der Verfallzeit, die eine Orgie feiern. Sie posiren nur



Couture: Die Römer der Verfallzeit.

und langweilen sich in ihren classischen Posen. Sie schwelgen nicht und lieben nicht, sondern beschäftigen sich lediglich, in angenehmer Weise den Raum zu füllen und schöne Gruppen zu bilden. Selbst die Gesichter sind durch Idealismus banal gemacht. Alles ist ebenso edel wie temperamentlos. Couture hat etwas von einem Mannweib. Seine Kunst war männlich in ihren Stoffen, weiblich in ihren Resultaten. Seine Décadence war das Werk eines Décadent, eines Décadent des Classicismus.



XIII.

Die Epigonen.

VIER Jahre nachdem Couture seine römische Orgie gemalt, bestieg Napoleon III. den Thron, und die Pariser Orgie begann. Paris unter Louis Bonaparte! Es ist ein merkwürdiges Schauspiel, das die Hauptstadt damals bietet; ein Schauspiel von märchenhaftem, schillernd flimmerndem Glanz. Noch heute, wo das republikanische Paris alle Erinnerungen an das Kaiserreich nach Möglichkeit zu verwischen sucht, taucht über dem Aeussern der Stadt Napoleons Geist an allen hervorragenden Punkten auf. Augustus durfte von sich sagen, dass er seine Residenz aus Stuck und Kalk als eine Stadt aus Stein und Erz hinterlassen habe; Napoleon kann behaupten, dass er Paläste aufgeführt, wo Baracken gewesen.

Trotz aller Verwünschungen, die gegen seine Regierung ausgestossen werden, gestehen ihm auch die wetterfestesten Republikaner widerwillig eine Eigenschaft zu: er hat es verstanden, Leben in die Bude zu bringen; il faisait marcher le commerce. Die wunderschöne Stadt an der Seine sei heute nur der Schatten von dem, was sie damals gewesen. »Le niveau a baisé!« sagt der Pariser, der an die glänzenden Tage des Kaiserreichs zurückdenkt. Die verschwenderische Eleganz, der grossartige Luxus, der in prächtigen Wagen die Boulevards und Champs-Elysées entlang dem Bois de Boulogne zurollte und sich Abends in den Logen der Theater zur Schau stellte, der Schimmer, der vom Hofe ausging und der Zusammenfluss aller Nabobs der Welt — das muss in jenen Jahren dem Pariser Leben eine funkelnde Pracht, etwas Verblüffendes, Berauschendes, eine Genussfreudigkeit ohne Gleichen gegeben haben. Auf die ehrbar pedantische Bourgeoisie, die unter Louis Philipp geherrscht, war eine neue weltmännische Generation gefolgt, die bis auf die Hefe auskostete, was eine moderne Grossstadt an feinen Genüssen zu bieten hat. Die Herren des Kaiserreichs haben die Kunst zu leben besser verstanden, sie in genialerer Façon ausgebildet und ausgenutzt als je eine



Alexandre Cabanel.

Generation vorher: in den Tuilerien sass der Mann des 2. Dezember, der Kenner und Förderer allen Hautgouts. In seiner Person verkörperte sich das Zeitalter, jene Epoche, die Zola in seiner René schildert, in der Stelle, wo er die zauberisch beleuchteten Säle des Kaiserschlosses beschreibt. Es flimmert und schimmert aller Glanz der Uebercivilisation, mit Augensternen und Brillantenfeuer, mit ganzen Strömen berauschenden Parfüms, das um nackte Schultern und Arme, um halbversteckte üppige Frauenbusen wogt, und auf dem Alabastermeer sich verneigender weisser Schultern ruht gleichgültig das grüne Sphinxauge Napoleons III., Revue abnehmend über das, was er besessen und was er noch geniessen kann. Dumas' Dame aux Camelias, Diane de Lys, le Demimonde, Barrières Filles de Marbre, Augiers Mariage d'Olympe geben literarisch der Epoche den Stempel, und das eine Wort Cameliendame beschwört eine Welt von Figuren und Scenerien herauf. La nouvelle Babylone ist der Titel des schönen Buches, in dem Josef Pelletan das mysteriöse Paris jener Jahre schilderte, die Stadt, die das Gemeinste und Höchste einer raffinirten Welt des Genusses, zugleich aber eine unerschöpfliche Quelle mächtiger Arbeit beherbergt.

Auch in der Malerei, sollte man meinen, hätten diese neuen Zustände des kaiserlichen Frankreich sich irgendwie ausprägen müssen, so wie sich in den Werken Rembrandts, Frans Hals', Jan Steens, Terborgs, Ostades, Pieter de Hoochs und des delfft'schen van der Meer, klar und lebendig, liebenswürdig intim oder grandios gesehen das ganze 17. Jahrhundert in seinem Geist, seiner Gefühlsweise, seinen Sitten und Costümen spiegelt. Welches Feld hätte die Malerei zu durchforschen gehabt, von den officiellen Galas, dem Gewirr des öffentlichen Lebens bis zur ganzen Schilderung der Intimität. Die Literatur war seit einem Vierteljahrhundert in diese Bahnen eingelenkt, der Weg war vorgezeichnet, ein Weg, der zu neuen Welten führte. In der französischen Kunst spiegelt sich die französische

Gesellschaft nicht. Kein Maler hat ein Bild dieses glänzenden, auf einem Vulkane tanzenden und doch so liebenswürdigen Paris hinterlassen. Der Classicismus und die Geschichtsmalerei behaupteten noch immer wie versteinert das Feld und zeigen im Wesentlichen kaum neue Nuancen.



Cabanel: Die Sulamitin.

Schon 1833 hatte Charles Lenormant im Hinblick auf die Davidschule geschrieben: Selbst Ingres, der grosse Maler, hat nicht vermocht, einer Schule, die vor Altersschwäche zusammenbricht ihre Jugend, der schlaffgewordenen und abgespannten Saite ihren vollen Klang wiederzugeben; er ist nur gekommen, die Synagoge mit Ehren zu Grabe zu bringen: Streicht diesen letzten Sprössling des Classicismus weg, zieht den Vorhang zu und die Farce ist zu Ende. Er hätte es noch 40 Jahre später sagen können, denn mit Cabanel und Bouguereau hinkte der Classicismus ziemlich unverändert bis auf unsere Tage. Ihre Kunst war eine correcte, conventionelle Schablonenmalerei, die ebensogut ein Menschenalter früher geblüht haben könnte. Der Classicismus, der bei David hart und spartanisch, bei Ingres kalt und correct gewesen, ist unter Cabanels und Bouguereaus Händen joli geworden, vollständig in Rosenduft und Veilchenblau aufgelöst. Nur ein gewisses Demimondeparfum bringt die Wesen, die da als Venus, Najaden, Aurora oder Diana den Blicken sich darbieten, mit der Epoche ihrer Entstehung in Zusammenhang. Für Ingres war der weibliche Körper noch ausschliesslich der Kanon schöner Form, hier beginnen die schwellenden Glieder wollüstig sich zu strecken. Ingres behandelte das menschliche Auge noch im Sinne der antiken Plastik als etwas Animalisches, Geistloses, Todtes; hier fängt es an, herausfordernd zu blinzeln. Moderner Hautgout umspielt das classicistische Schema.



Bouguereau: Amor und Psyche.

Alexandre Cabanel, die Incarnation des Akademikers, war unter Napoleon III. das Haupt der Ecole des Beaux Arts. Ein glücklicher Mensch. In Montpellier, der Professorenstadt, geboren, von frühester Jugend mit akademischer Milch genährt, 1845 Grand Prix de Rome, bei der Weltausstellung 1855 schon mit erster Medaille ausgezeichnet, ging er, von Orden und Aemtern überschüttet, unter jubelndem Beifall des Publikums seinen Weg. Unter den Künstlern des 19. Jahrhunderts ist keiner so hoch die Staffel der Ehren emporgestiegen, die dem Maler unserer Tage zu Theil werden können. Als Künstler blieb er zeitlebens auf der Staffel der Ingresschule. Schon sein Tod des Moses, das erste Bild, das er von Rom in den Salon schickte, war ganz aus Rafael und Michelangelo zusammengesetzt. Seitdem legte er sich darauf, England und Amerika mit jenen mehr oder weniger bekleideten Weibern zu versorgen, die bald biblische, bald literarische Namen trugen: Delilah, die Sulamitin, die Tochter Jephtas, Ruth, Thamar, Flora, Echo, Psyche, Hero, Lucretia, Cleopatra, Penelope, Phaedra, Desdemona, Fiametta, Francesca da Rimini, Pia dei Tolomei — ein endloses Defilé. Aber Abwechslung in dieses poetische Serail brachten nur die Unterschriften, die Art, in der sich die Wesen präsentirten, war immer dieselbe. Seine Werke sind tadellos gezeichnete, mässig gemalte Bilder, die kühl lassen bis an's Herz hinan. Sie haben jene ausserordentliche Glätte und Gewandtheit des Vortrags, die wie gute Umgangsmanieren eines Men-

schen bestechen, aber nicht allein genügen, ihn zu einem angenehmen Gesellschafter zu machen. Nirgends eine irgendwie an's Gemüth greifende Stelle, kein Ton, der bewiese, dass der Autor bei seiner Malerei etwas empfunden hat, oder der den Betrachter bewältigen würde, selbst zu empfinden. Die uniformen Gesichter seiner Figuren mit den ewig schwarz umränderten Augen ähneln nicht lebenden Menschen, sondern bemalten Gipsabgüssen. Man hält seine Cleopatra, die mit Apathie die Wirkung des Giftes beobachtet, für ausgestopft, wie das Pantherthier zu ihren Füssen. Man sucht vergeblich eine Partie, die aufrichtig oder interessant, ein Gesicht, das durch Naturwahrheit verführerisch wäre. Seine Venus von 1862 hatte ihn zum Lieblingsmaler der Tuilerien gemacht, und die faden, rosigen Töne dieses Bildes wurden im Laufe der Jahre immer kraftloser, bis seine Werke langweiligen, durch irgend einen Vorgang colorirten Cartons glichen. Er war zwar Schüler von Picot, aber in Wahrheit war Ingres sein Grossvater, sein viel, viel grösserer Grossvater, dessen Porträts allein die ganze Kleinheit Cabanels zeigen. Ingres war zeitlebens in seinen Bildnissen ein frischer, lebensvoller, bewundernswerther Realist. Cabanel malte zwar in seiner allerersten Zeit ebenfalls



Lefèbure: Die Wahrheit



Henner: Susanne.

Damenbildnisse von ernster Grazie, die mit grosser Eleganz eine kraftvolle Naturwahrheit vereinten. Aber sein Erfolg war sein Verhängniss. Er wurde auch als Porträtist der Maler der Gesellschaft und die Gesellschaft ruinirte ihn. Um seinen vornehmen Kunden zu gefallen, hat er viel zu sehr, als es für das Porträt gut ist, das glatte rosige Fleisch, die grossen Glasaugen, die geziert feinen Hände geliebt und seine Modelle bis zum Verlust jedes Lebens ins Ideale übertragen.

William Bouguereau, der mit Fleiss alles lernte, was man sich aneignen kann, wenn man kein künstlerisches Empfinden, aber gebildeten Geschmack besitzt, offenbart in seiner kraftlosen Süssigkeit fast noch mehr den heillosen Verfall der alten Schulen der Convention. Man hat ihn mit Octave Feuillet verglichen, der auch nie aus der Parfümatmosphäre der Distinguirtheit herauskam; aber der Vergleich thut Feuillet noch Unrecht. Bouguereau ist in seiner Madonnenmalerei ein parfümirter Ary Scheffer, in seinen Venusbildern ein vergrösserter Hamon und in seiner untadelhaft vollkommenen fehlerlosen Schablonenschönheit von Jahr zu Jahr unerträglicher geworden. Seine in's Grosse übertriebene Porzellanmalerei gab Madonnen und Nymphen gleich glatte rosige Töne, gleich unwahre, verallgemeinerte Körper, bis sie schliesslich ein Juste-milieu zwischen Rafaels Galatea und jenen Wachspuppen wurden, die in den Fenstern der Friseurläden stehen. Nur in einem Sinn wäre seine religiöse Malerei modern zu nennen: sie war eine elegante Lüge wie das ganze zweite Kaiserreich.

Gleich neben Bouguereaus Venus hängt im Musée Luxembourg die bekannte Colossalfigur jener nackten Schönen mit der über-



Henner: Femme couchée.

menschlich grandiosen Hüftenentwicklung, die sich durch den leuchtenden Spiegel in der hochgehobenen Rechten als »Wahrheit« legitimiren muss. Auch *Jules Lefèbure*, der Meister dieses Bildes, steht ganz im Banne der Tradition: er ging aus dem Atelier Cogniets hervor und wurde 1861 Prix de Rome. Aber er hat wenigstens mehr Geschmack, Eleganz und Temperament. Seine Malerei des Nackten ist vornehmer, wahrer und kräftiger. Er ist in grösserem Sinne ein Verehrer der Natur und war es namentlich in seiner Jugend. Sein schlafendes Mädchen von 1865 und seine Femme couchée von 1868 sind schlichte, aufrichtige Studien nach dem Nackten von weicher, sicherer Zeichnung und deshalb noch heute nicht veraltet. Leider fand er diesen männlichen Accent nicht wieder, als er später Idealfiguren zu Bildern zusammensetzte. Seine überraschte Diana von 1879 war eine sehr geschickte Composition von wohlgeordneten Linien, selbst mit hübschen Details, namentlich einzelnen reizenden Köpfen, aber als Ganzes leblos und uninteressant. Auch ihm fehlt die Kraft, und er ist trotz seiner Vornehmheit und Fähigkeit im Arrangiren nicht Maler genug, um wirklich als »Maler des Nackten« zu zählen.

Ueberhaupt ist die französische Kunst, so gern sie sich damals auf diesem Gebiet bewegte, zwar reich an gut gezeichneten Acten, aber arm an Werken, die als Malerei den entferntesten Vergleich mit Fragonard und Boucher aushalten könnten. Die Revolution hatte der



Henner: Najade.

Fleischfreudigkeit der französischen Malerei ein Ende gemacht. Am Schlusse des vorigen und im Beginne dieses Jahrhunderts war der Maler zarter und lebendiger Carnation nicht der Reformator David, sondern der verachtete Prudhon. Jener sah sein Ideal in den Statuen und machte das Fleisch zu Stein. Dieser, der Enkel Correggios, drückte in zarter Weichheit das Leben aus. Ingres war wie David wieder ein sehr mässiger Fleischmaler, und die Romantiker betraten das Gebiet nur selten. Delacroix hat zwar im »Massacre« ein paar vorzügliche Acte, doch sie sind in seinem Werk vereinzelt. Seit 1850 bestand das System darin, nackten Weibern ein Aussehen zu geben, als wären sie aus Terracotta, Biscuit oder Elfenbein. Die vergessene Kunst, sammtiges weiches Fleisch zu malen und im Lichte vibriren zu lassen, musste neu gelernt werden, und dieser verdienstlichen Aufgabe widmete sich *Henner*, der moderne Correggio aus dem Elsass, der sich zu Cabanel wie Prudhon zu David verhält. Auch Henner ist in seiner letzten Zeit sehr manierirt geworden und hat viel Schlechtes gemalt. Er liebt heute eine schwere, pastose, verbutterte Malerei, in Oel marinirte Köpfe von falschem Ausdruck; die einst so weichen Gegensätze von Licht und Schatten sind brutal geworden. Aber neben Cabanel erscheint er immer noch als wahrer Dichter des



Baudry: Charlotte Corday.

Frauenfleisches, als träumerisch graziöser Maler verfeinerter Sinnlichkeit. Prudhons zartes Ideal, dessen Sprache von zitternder Weichheit lebte in ihm wieder auf. Seine ruhende Nymphe des Luxembourg hat dieselbe weiche Morbidezza, jenes liebevoll Mysteriöse, in das Prudhon ehedem die Süssigkeit des Lächelns und die Schönheit weiblicher Körper hüllte. Auch ihm waren die Lombarden Führer. Prix de Rome 1858, schickte er auf den Salon von 1865 eine Susanne, die schon seine Tüchtigkeit als Fleischmaler und seinen Zusammenhang mit Correggio zeigte. Lombarde ist er zeitlebens geblieben. Man findet schwer eine zartere, molligere Studie des Nackten als seine Biblis von 1867. Seitdem trat noch jenes andere Bestreben hervor, das für Henner besonders bezeichnend wurde. In seinem Bemühen, den Ton und die zarte Weichheit des Fleisches möglichst delicat zu geben, suchte er zugleich nach einer Beleuchtung, welche die Klarheit des nackten Körpers steigerte, und fand jene Stunde des Abends, die man die Stunde Henners nennen könnte, wenn die Landschaft, von der Dämmerung überhaucht, mählig sich entfärbt und nur ein Stückchen Blau am Himmel oder ein schweigender Waldsee für einen Augenblick noch den Reflex verklingenden Lichtes bewahrt. In der discreten Harmonie der Natur nach Sonnenuntergang scheint die weisse Blässe des menschlichen Körpers das ganze Licht aufgesaugt zu haben und es noch auszustrahlen, während die umgebende Natur schon in farbloser Dämmerung aufgeht. Das ist die »zweite Manier« Henners, die er zum System erhob. Alljährlich erschien seitdem im Salon eine jener bleichen Nymphen, die sich so nebelhaft vom dunkeln Grün der abendlichen Landschaft abheben, eine jener Virgilischen Eklogen, auf denen die Dämmerung kosend über



Baudry: Die Wahrheit.

weissen nackten Körpern ruht. Und durch diese Art Fleisch zu malen und zu beleuchten, hat Henner einen wichtigen Platz in der modernen Kunstgeschichte sich erworben.

Paul Baudry, der gewaltige Decorateur der grossen Pariser Oper, ist der Beschliesser dieser Richtung. In seinem Schaffen fanden die Bestrebungen all' jener Talente, die auf Grund des Studiums der italienischen Classiker eine neue »Idealmalerei« zu gründen suchten, ihren krönenden Abschluss, und Baudry machte zugleich einen Schritt über sie hinaus, indem er das classische Schema durch eine noch scharfere Nüance von Modernität belebte.

Sein erstes Bild, die Ermordung Marats, war schwach. Was David schlicht und gross in seinem todten Marat vollbrachte, hat Baudry in der Charlotte Corday verdorben. Die Badewanne, der Nachttisch mit dem Tintenfass, die Landkarte an der Mauer, die ganze Ausstattung des Zimmers ist mit grosser Vollendung gemalt, aber die junge Heldin hat in ihrem versteinerten Idealismus nicht mehr Leben als dies Stillleben.

Seine »Perle und Woge«, die im Musée Luxembourg neben Cabanels und Bougueraus Geburt der Venus hängt, bezeichnete schon einen Fortschritt. Hoch aufwogend hat eine tiefblaue, schaumgekrönte Welle ein reizendes Weib, einer kostbaren Perle gleich, an den Strand gespült. Sie scheint vom Schlummer eben erwacht und die schelmischen feuchtglänzenden Augen lächeln. Keck neigt sie das blondhaarige Köpfchen unter den Armen hervor und dehnt in zarter Bewegung den jugendlich schlanken, doch vollen Leib. Bougereaus, auch Cabanels Schöne sind wächsern und durch Retouchen verdorben, Baudrys Kypris aber lebt, ihr ist etwas von den individuellen Reizen des Modells geblieben.



Baudry: Perle und Woge.

Und dieser Hauch von Realismus gibt auch Baudrys Bildern im Pariser Opernhaus ihre Anziehungskraft. Als wirklich grosser Meister der Decoration, als Fragonard des 19ten Jahrhunderts kann er nicht gelten, da er zu sehr Eklektiker war. Die fünf Jahre, die er 1851—56 als Prix de Rome in der Villa Medici zubrachte, waren die glücklichsten seines Lebens. Er sah damals in den italienischen Galerien weder Holbein noch Velazquez, noch Rembrandt, Botticelli, Caravaggio. Die französische, spanische, vlämische und holländische Malerei existirten für ihn so wenig wie die Begriffe Racenverschiedenheit und Fortschritt. Er sah nichts und verehrte nichts als die reine Tradition des Cinquecento. Sie war ihm das Alpha und Omega der Kunst. Von grossen Decorationen träumte er, durch die er jenen Meistern sich als Ebenbürtiger zur Seite stelle. Eine Freudenbotschaft, als durch seinen alten Kamerad, Charles Garnier, ihm der Auftrag ward, den Tempel der Musik zu illustriren. Baudry war 35 Jahre alt, in voller Schaffenskraft und — fuhr sofort nach Italien, um dort von Neuem die Meister der Renaissance zu befragen. Ein ganzes Jahr lang arbeitete er täglich 10 Stunden in der Sixtinischen Capelle. Nachdem er Michelangelo auswendig wusste, ging er nach England, um die Rafaelschen Cartons zu copiren, dann 1870 zum dritten Mal nach Italien, bevor er sich gekräftigt genug fühlte, die 500 Quadratmeter Leinwand zu bedecken. Vier Jahre dauerte die Arbeit, und als das Werk 1874, bevor es an Ort und Stelle kam, im Palais des Beaux Arts ausgestellt wurde, war allgemeines Erstaunen über diese Arbeitskraft eines einzigen Mannes.



Baudry: Cybele.

Heute kann sein Lob nicht mehr so laut klingen. Den Platz, den sein Ehrgeiz erträumte — an der Seite der grossen Renaissancemeister —, wird Baudry nicht einnehmen; er ist kaum den grossen französischen Malern des 19. Jahrhunderts beizurechnen. Dazu fehlte ihm die erste und wichtigste Mitgift: die Selbständigkeit. Ein Musterschüler war er in seiner Jugend und Schüler blieb er sein Lebenlang. Immer sah er die Natur durch das Medium der Kunst, hatte nie den Muth, sich frischaufathmend in ihren Jungbrunnen zu stürzen. Zwischen ihm und der Wirklichkeit stand das Prisma der alten Bilder, die er liebte; er begeisterte sich, den Pinsel in der Hand, der Reihe nach für Michelangelo, Tizian, Correggio, Bronzino, selbst Ingres. Gleich nachdem er als Prix de Rome das erste Mal aus Italien zurückkehrte, stellte er mehrere Bilder aus, ganz Tizian, in Colorit, ganz Rafael im Stil. Jedes, selbst die bedeutendsten, ruft ein anderes in die Erinnerung. Seine Fortuna mit dem Kind ist eine Variation von Tizians himmlischer und irdischer Liebe, sein „Tod der Vestalin" eine Reminiscenz an den Tod des Petrus Martyr; sein „Krieger" im Opernhaus der gemalte Doppelgänger von Rudes Marseillaise. Wie viel Gesten, Attituden, Figuren würden sich bei genauer Analyse zusammenstellen lassen, die der Reihe nach dem Veronese, Andrea del Sarto, Correggio oder Rafael entlehnt sind. Seine Werke



Baudry: Melpomene und Erato.
Aus den Opernhausbildern.

sind eine Synthese der Lieblingsformen des Cinquecento, das Testament der Cinquecentisten. Er war der Pariser Primaticcio, ein nachgeborenes Glied der alten Schule von Fontainebleau. In ihm verkörperte sich das letzte Lächeln der Renaissance, deren Resultate er sich aneignete und in Formeln brachte. Es fehlt ihm die schöpferische Phantasie, seinen Bildern der eigene Charakter. Die nervös bewegten, sehnig gestreckten Körper seiner Jünglinge wären ohne Donatellos David nicht gemalt worden. Das muskelkräftige Geschlecht seiner Weiber stammt von Michelangelos Eva, das länger gestreckte, elegantere von Rosso ab. Seine Palette mit ihren blauen und weissen Tönen war glänzend und blühend, aber schmeckt nicht weniger nach Kunst als seine Compositionen.



Baudry: Das Parisurtheil.
Aus den Opernhausbildern.

Trotzdem wäre es ungerecht, bei Baudry nur von vergilbtem Classicismus und verwässertem Michelangelo zu sprechen. Er war nicht nur Schüler der Italiener, sondern brachte auch aus Paris etwas mit: etwas Hübsches, Manierirtes, Raffinirtes, Graziöses, Verführerisches, Lächelndes und fühlte sich selbständig genug, den traditionellen Gestalten diesen kecken Zusatz echt moderner Nervosität zu geben. Das Taufzeugniss seiner jungen Männer wurde in Florenz, das seiner jungen Mädchen vor 350 Jahren in Rom geschrieben, und doch haben sie auch etwas von Pariserinnen und modernen Elegants, die das Fieber des Boulevards-Lebens kennen. Es ist französischer Esprit, etwas Pikantes, Weibliches, Zweideutiges in seiner reizenden Kunst, die fast an's Unanständige streift. Man erkennt in den Gestalten der Tänzerinnen und Musen noch das zarte Modell; die Taille der Musik und Poesie war, bevor sie „sass“, in enges Corset geschnürt.

Man kann diesen Weibern jeden Augenblick begegnen, wie sie ihre Robe über die Trottoirs der Boulevards schleifen oder nachlässig hingegossen im Wagen aus dem Bois zurückkommen. Und noch mehr als die Wespenform der Körper ist der Charakter der Köpfe, ihr Lächeln modern. Die Art, sich von den Alten inspiriren zu lassen, bekam so durch Baudry eine neue Nuance. Allem, was er entlehnte, hat er eine persönliche, reizende Note beigefügt. Er hat Eleganz und Grazie, die weder die Correggios, noch Rafaels und Veroneses, sondern eine französische, pariserische Grazie ist. Seine Musen und Amoretten, seine Comödie und sein Parisurtheil sind Documente des französischen Geistes im 19. Jahrhundert und werden ihm — zusammen mit einigen kleinen, feinen Porträts auf grünem oder blauem Hintergrund à la Clouet, unter denen das seines Freundes About obenan steht — immer einen wichtigen Platz in der Geschichte der französischen Malerei sichern.



Baudry: Die Comödie.
Aus den Opernhausbildern

Mit Baudry zusammen arbeitete an der Decoration der grossen Oper *Elie Delaunay*, der in einem Nebensaal des Foyers drei grosse Bilder aus dem Apollo-, Orpheus- und Amphionmythus malte und damals weniger als er verdiente, beachtet wurde. Delaunay war in demselben Jahr wie Baudry geboren und ebenfalls Bretone. Sie sind sich auch in ihrem Talent sehr ähnlich. Er theilte mit ihm die Bewunderung für die Meister der Renaissance, nur war dieser Cultus weniger



Baudry: Edmond About.

dem Cinquecento, als dem 15. Jahrhundert geweiht. Im Atelier Flandrins bereitete er sich auf den Eintritt in die Ecole des Beaux Arts vor. Sein erstes Bild von 1849 — Christus einen Aussätzigen heilend — war hinsichtlich der römischen Formenanschauung wie der bronzenen, festen Zeichnung noch ganz im Sinne Ingres' gehalten. Erst in Italien, wohin er 1856 als Prix de Rome gekommen war, wendete er sich von den Werken der Römer denjenigen der Frührenaissancemeister zu, deren rigoroses Formenstudium und männliche Herbheit ihn anzog. Seine Skizzenbücher füllten sich mit Zeichnungen nach Paolo Uccello, Filippo Lippi, Pollajuolo, Ghirlandajo, Botticelli, Gozzoli, Signorelli. Es war dieselbe Zeit, als die französische Plastik die bedeutsame Schwenkung von der Antike zu Donatello, Verrocchio und Della Robbia machte, als der Prix de Florence begründet wurde und Paul Dubois' florentinischer Sänger erschien. Delaunay wurde als Schüler der Quattrocentisten einer der grössten Zeichner des Jahrhunderts, ein gesunder Naturalist im Sinne der Primitiven, von conciser, fester Mache, die von den neuern Franzosen nur Ingres mit ihm theilt. Die Körper seiner nackten männlichen Figuren sind nervös und muskelkräftig angespannt wie die Donatellos, von markiger Eleganz und kräftigem Rhythmus wie die Statuen Dubois'. Schon die beiden Bilder, die er aus Italien nach dem Salon schickte, die vor der Verfolgung des Esachus fliehende Nymphe Egeria und die „Flötenlection" im Museum von Nantes, waren mit viel Geschmack und Aufrichtigkeit, in respectvoller, geduldiger Hingebung nach der Natur studirt, ohne Streben nach sentimentalem Effect und ohne conventionelle Reminiscenzen. 1861 von Rom nach Frankreich zurückgekehrt, vollendete er die Fresken in der Kirche St Nicolas in Nantes, die in ihrer strengen

Herbe an Signorellis Cyklus in Orvieto mahnen. 1865 erschien er im Salon mit einer Pest in Rom, die in den Luxembourg kam und nicht ohne tragischen Accent ist. Ebenda ist seine Diana von 1872, eine stolze, nackte Frauengestalt von festen, männlichen Linien und ernster, Feuerbachischer Grösse. Zu gleicher Zeit mit der Diana hatte er das Porträt eines Fräulein Lechat ausgestellt, die wie eine Botticelli'sche Madonna vor einem Gitter von Rosen sass — altmeisterlich und modern, naturalistisch und sehr geschmackvoll. Seitdem gehörte er zu den ersten Porträtisten seiner Zeit. Es geht eine unerbittliche Wahrheitsliebe, etwas Bronzenes, Steinernes durch seine wie Medaillen herausgearbeiteten Bilder. Zeugniss das schöne Porträt der Madame Toulmouche, die in weisser Sommertoilette und schwarzen Handschuhen in einer lachenden Landschaft sitzt, und einige Männerköpfe von jener Festigkeit der Modellirung, wie sie nur Bronzino in seinen besten Tagen hatte. Nach Erledigung der Opernbilder beendete er 1876 noch zwölf decorative Bilder für den grossen Saal des Staatsrathes im Palais Royal. Seine letzten nicht zur Vollendung gelangten Arbeiten waren Entwürfe für das Pantheon, Darstellungen aus dem Leben der heiligen Genovefa, in denen er sich an die farbenkräftigen Frescomaler Oberitaliens, Gaudenzio Ferrari und Pordenone anschloss. Auch Elie Delaunay war kein Originalgenie und hat als Schüler der Quattrocentisten die Kunstgeschichte um nichts bereichert, aber er steht in einer Zeit starker Veräusserlichung als ein sehr loyaler, ernster, ehrlicher Künstler da, dessen Werke sämmtlich die Marke einer gesunden Männlichkeit tragen.



Delaunay: Diana.



Delaunay: Singende Knaben.

Klingt in den Werken dieser Meister der Ingres'sche Classicismus aus, theils verweichlicht, theils mit modernen Elementen durchsetzt und durch directeres Naturstudium belebt, so hat doch im wesentlichen Paul Delaroche auch diese Periode noch beherrscht. Das Geschichtsbild stellt die Hauptnummern im Salon und zeigt sich nur insofern verändert, als an die Stelle der Zahmheit Delaroches sensationelle, in Schauderscenen und Leichencult schwelgende Stoffe traten. Die Literatur war auf diesem Wege vorangegangen. Schon Merimée in seiner letzten Novelle Lokis erscheint ganz deutlich als Vorläufer der Geschmacksrichtung, die Taine mit den Worten charakterisirte: Depuis dix ans une nuance de brutalité complète l'elegance. Selbst Flaubert entrichtete dieser Strömung in der Salambo seinen Zoll. Man denke an die Schilderungen, wie Gisko als ein Menschenstumpf aus dem Graben in das Zelt des Matho schleicht und wie ihm der Kopf abgesägt wird, an die Beschreibung der Marter, die das carthagische Volk über den gefangenen Matho verhängt oder an die Darstellung, wie die im Felsthal eingesperrten Söldlinge verhungern. Mit dieser literarischen Strömung wetteifernd gelangte auch die Malerei zu einer stofflichen Stimulanz, die die Grenze des Möglichen erreichte. Hatte Delaroche noch in recht schüchterner Weise über die Unglücksfälle der Historie Protokoll geführt, so wurden von den Jüngeren im grossen Märtyrerbuch der Geschichte die schauderhaftesten Blutthaten hervorgestöbert und auf riesengrossen Leinwandflächen verarbeitet. Es wäre ganz unmöglich, ein Verzeichniss aller von der französischen Kunst damals verübten Morde anzulegen. Man könnte sie nach Rub-

riken ordnen in biblische, geschichtliche, politische. Raub- und Rachemorde, mit Unterabtheilung nach Art der Mittel, wie: Gift, Dolch, Strang, Hieb- und Stichwaffen, Schleifen, Würgen, Brennen u. s. f. Es war die Zeit, wo der Salon wegen dieses vorherrschenden »Genre féroce« vom Publikum die Morgue genannt wurde.



Delaunay: Mme Toulmouche.

Toudouze malte den Untergang von Sodom mit einem Dutzend überlebensgrosser, kupferfarbener Abyssinier, die sich in Krämpfen auf der Erde wälzen, während die sterbende halbverkohlte Frau Loth zähneknirschend die Leiche ihres Säuglings emporhält. Auf einem Gemälde Georges Beckers sah man die Leichen der von David den Gibeoniten überlieferten Söhne Sauls an einem kreuzartigen Gebälke in dunkler Waldgegend dicht nebeneinander hängen, wie Schlachtvieh im Fleischerladen. Die Mutter stand unter dem Gerüst und schwang einen knorrigen Baumast gegen einen antediluvianischen Geier, um die Leichen zu schützen. — Auf einem Bilde Bréhans gab der Meder-König Kyaxares ein Gastmahl und liess beim Nachtisch die eingeladenen Anführer der Skythen von seinen Söldnern hinschlachten. Bei Matthieu gestaltete Heliogabalos die Scene noch lustiger, indem er nach Beendigung des Mahles halbverhungerte Löwen und Tiger auf seine Gäste hetzte. Aimé Morot schilderte in einem grossen Bild »Die Weiber der Ambronen« in der Schlacht bei Aquae Sextiae. Wie ein Furienheer stürzten sie sich auf die das Lager angreifenden römischen Reiter. Halb oder ganz nackt, mit fliegenden Haaren, warfen sie sich den Römern entgegen, griffen in die Schärfe des Schwertes, rissen den Feinden die Augen aus und liessen sich von den Hufen der Pferde zertreten. Sehr beliebt waren die wollüstig grausamen Bestien aus der Menagerie der Cäsaren. Nero besonders lag in der Luft der Zeit; sein Geist ging im Roman, auf dem Theater, in der Sculptur und Malerei um; man schien sich



Sylvestre: Nero und Locusta.

verabredet zu haben, ihn und das moralische Ungeheuer, die Locusta zu verewigen. Auf einem Bilde Sylvestres beobachtete er mit glänzenden Wangen, blühend im Fett, den Todeskampf des auf dem Boden liegenden Sklaven, an dem Locusta das für Britannicus bereitete Gift erprobte. Aublet variirte die Scene dadurch, dass er das Experiment an einem Negerknaben vornehmen liess und durch einige im Hintergrund liegende Negerleichen andeutete, dass Nero von den ersten Proben der Locusta nicht ganz befriedigt war. Um Nero tanzen, damit die glänzende aurea domus voll werde, die reizvollen Schatten seiner Geistesverwandten den schwebenden Reigen. Pelez schilderte die Erwürgung des Kaisers Commodus durch den von der Kaiserin beauftragten Gladiator und malte mit zärtlicher Versenkung die blutunterlaufenen Flecke, die am Hals des Unglücklichen die Hand des Athleten zurückliess. Sehr oft kehrt Seneca wieder, der mit verzerrten Zügen seine letzten Weisheitssprüche vorträgt, während das Blut aus den geöffneten Adern rieselt. Neben dem Cäsarenwahnsinn die Greuelgeschichte der Merowinger. Luminais, der Maler der Gallier und Barbaren, stellte in seinem grossen Bild »Die Entnervten von Jumièges« die Söhne König Chlodwigs II. dar, wie sie mit ausgebrannten Kniekehlen hilflos in einem Boot auf der Seine



Luminais: Die Entnervten von Jumièges

schwimmen. Folterscenen aus der Zeit der Inquisition und bratende Heilige schlossen sich an. Grausamkeit und Wollust gemischt, das war der Orient, wie ihn diese nachromantische Generation fasste — aus weissen Leibern, purpurnen Blutbächen und braunen Hintergründen zusammengesetzt. Da betrachtet die Favoritsultanin den abgeschlagenen Kopf der Rivalin, der sie mit glotzenden todten Augen anstiert; dort schicken Eunuchen sich an, eine Verurtheilte zu stranguliren. Das compositionsgewaltige Talent Benjamin Constants feierte hier seine Triumphe.

Und trotz aller stofflichen Reizmittel verfehlen die Bilder fast immer ihre Wirkung. Nicht die brutalen Gegenstände machen sie unangenehm. Die Kunst aller Zeiten hat sich mit dem Grässlichen beschäftigt. Mit welcher Wollust schildert Dante die Schrecken der Hölle. Wessen Phantasie war mit grausigeren Gestalten bevölkert als die Shakespeares? Die Grausamkeit und der Tod haben ihre Poesie. Warum sollte die Malerei davon zimperlich fern bleiben? Nur muss sich, wenn ein gutes Bild entstehen soll, das Thema mit der Art der Begabung decken, und eine solche Congruenz wird bei der Mehrzahl dieser Arbeiten vermisst. Die Stoffe allein waren wilder, brutaler geworden. Die Art der Behandlung hat nichts von der



Laurens: Das Interdict.

Wildheit, mit der die Neapolitaner des 17. Jahrhunderts ihre Märtyrerscenen gaben. Wirklich wilde Geister wie Delacroix und Caravaggio kommen eben nicht alle Tage vor. Die Maler, die sich in diesen blutdürstigen Stoffen ergingen, hatten innerlich gar kein »Vergnügen an tragischen Gegenständen«, sondern malten sie nur aus der Schulparole heraus. Und da ihnen obendrein das am unmittelbaren Leben geschulte Naturstudium fehlte, war keiner im Stande, seinen Historien den Stempel jener naturalistischen Wucht aufzudrücken, die allein solchen Dingen den Charakter zwingender Glaubwürdigkeit gibt. Die Bilder nöthigen durch ihr ausserordentliches Können zur Achtung. Diese nackten Körper, die sich in den verschiedensten Lagen des Schmerzes winden, bezeugen in ihrer correcten Zeichnung die colossalsten anatomischen Studien, aber sie sind noch immer umgedrehte Laokoons. Es steckt auch in ihnen noch Classicismus, und es wirkt verstimmend, wenn ein wilder Stoff so ruhig nach überkommenen Regeln geschildert wird. Ueber allen Gestalten und Scenen, selbst über den grausigsten, liegt der Schleier einer classicistischen Verschönerung, der ihnen die packende Unmittelbarkeit nimmt. Die Bilder sind gute Costümstudien, wirken vorzüglich in dem strahlenden Glanz der Farben; sie sind Paradestücke, brillante Theatereffekte, die Sardou nicht glücklicher ersinnen könnte. Aber das Re-

cept ist noch immer das der Delarocheschule: Vermeidung der Extreme, allgemein gehaltene Formen, ängstliche Composition, brutale Lauheit oder affectirte Kühnheit. Kaum Einer hat seinen wilden Stoff auch wild gegeben, keiner sich vom niedrigen Niveau Delaroches zur Künstlerhöhe Delacroix' erhoben.



Laurens: Franz von Borgia.

Nur *Laurens,* von seinen Genossen der Benediktiner genannt, weil er mit Vorliebe vergessene Stoffe aus Kirchenhistorien hervorsuchte, macht in gewissem Sinn eine Ausnahme. Auch er gehört zu der Gruppe der Historiker, die wollen, dass ein Bild ganz genau ein geschichtliches Factum darstelle. Aber er ist männlicher als Delaroche. Seine Figuren haben mehr Wahrheit oder wenn man will, weniger Banalität; die Gesammtwirkung ist wärmer und lebendiger; er packt mehr. Es ist noch nicht Grösse bei ihm, doch auch nicht kalte Pedanterie; die Combination ist geschickter, so dass man die Berechnung weniger sieht nnd zuweilen einen grimmigen Ernst zu bemerken glaubt. Er liebt das Schreckliche, das die Andern nur zur Anfertigung actueller Tableaus benutzten. Namentlich der Inquisition verdankt er schöne Erfolge und wusste ihre dunkeln Gräuelscenen zuweilen in raffinirter Weise zu geben. Wenn er vor der Pforte eines Tempels Leichen aufhäuft, denen die Priester das Begräbniss verweigern; wenn er Päpste ausgräbt, um sie auf die Anklagebank zu setzen, oder Särge öffnet, die verwesten Züge einer früheren Schönheit zu zeigen, so setzte er auch blasirte Nerven in Spannung und da er seine Absicht erreicht, hat seine Kunst ihre Berechtigung.

Unter den Jüngsten scheint *Rochegrosse,* ein Talent von grosser Kühnheit, durch freie Wahl, nicht lediglich durch Ateliertradition zu



Regnault: Salome.

solchen Stoffen gekommen zu sein. Man glaubt bei seinen Werken zu bemerken, dass wirklich ein leidenschaftliches Temperament durch die Convention hindurch flammt, und möchte ihn gern zu den Stürmern und Drängern rechnen, die von Delacroix herkommen. Nachdem er in seinem ersten Bilde Vitellius gemalt hatte, der vom Pöbel durch die Strassen Roms zum Tode geschleppt und misshandelt wird, hatte er mit einer Scene aus der Zerstörung Trojas Erfolg: wie Andromache ohnmächtig rasend mit einer Anzahl Griechen kämpfte, die ihr das Kind entrissen hatten, um es von der Stadtmauer zu stürzen. Dieses brutale Ringen war mit äusserster naturalistischer Kraft gegeben. Weder die Heldin noch die Krieger gehörten zu den Idealgestalten des Compromissstils. Andromache war üppig bis zur Corpulenz und die Griechen glichen Indianern auf dem Kriegspfad. Verstümmelte Leichen ergänzten das Bild, und die öde Mauer links über der Freitreppe war durch verwesende, den Vögeln zum Frass aufgehängte Cadaver belebt. In seinem dritten Bilde griff er in die Gräuel der barbarisch wilden Bauernkriege des 14. Jahrhunderts, wie sie Merimée in seinem Buche »La Jacquerie« schilderte, und sein Werk war um so wirksamer, als in dem Stoff eine gewisse grausige Modernität lag, die an Socialdemokratie, an den Aufstand der Commune, an Etwas, das noch heute vorkommen kann, denken liess. Die Aufständischen drangen in den Saal ein, in dem sich die Schlossfrauen mit ihren Kindern verbargen. Nur eine stand aufrecht, die Grossmutter in nonnenhafter Wittwentracht, und hielt mit energischer Geberde die Arme zurück, wie um die Jüngeren hinter ihr zu schützen. Der Vorderste der Eingedrungenen zog ironisch

die Kappe. Ein Anderer hatte das blonde blutige Haupt des Schlossherrn auf dem Spiess, ein dritter das rauchende Herz. Von aussen drangen Andere nach, nachdem sie mit bluttriefenden Armen die Scheiben der Fenster zerschlagen. Furchtbare Gestalten waren darunter, die schrecklichste ein Weib, die auf dem Fensterbrett stehend, die Hände auf die Knie gestemmt, mit wahnwitzigem Lachen auf die Todesangst der vornehmen Frauen blickte.



Regnault: General Prim.

Zu seinen folgenden Bildern nahm Rochegrosse weniger grossen Anlauf. Seine Ermordung Caesars war ein Kunststück weiss in weiss von roher Phantasie, mit weissen Wänden, weissen Lichtreflexen, weissen Togen und dunkelrothen Blutflecken. Sein grasfressender Nebukadnezar zeigte, dass vom Erhabenen zum Lächerlichen oft nur ein Schritt ist. Dazwischen malte er archaeologische Joujoux für Damen von literarischer Bildung, wie den Sperlingskampf von 1890, hat aber, was er kann, neuerdings wieder in seinem grossen Fall Babylons bewiesen. Gewiss kein feines Werk, ein rohes Decorationsstück, aber eine Leistung von staunenswerther Bravour. Den Schauplatz bildet der Palast der babylonischen Könige, dessen decorativer Aufbau durch die erhaltenen Monumente und neue wissenschaftliche Forschungen ermöglicht war. Rochegrosse zog alle Schätze des Louvre und Britischen Museums, assyrische Friese, Schmuckgegenstände und Costüme mit dem Eifer des Archaeologen zu Rathe und liess in dieser Scenerie das famose Souper sich abspielen, bei dem der Prophet Daniel die Worte Mene Thekel Phares erklärte. Es beginnt Morgen zu werden. In der Ferne rückt die Armee der Meder im Sturm gegen den Palast vor und hat die Thore gesprengt. Belsazar verlässt die Tafel und hebt entsetzt die Arme. Die nackten Weiber räkeln, noch berauscht, die Glieder oder



Regnault: Der maurische Henker.

bleiben träg gleichgültig liegen. Ringsum ein flimmerndes Durcheinander von Mosaiken, polychromer Architektur, phantastischen Thierstatuen, prangenden, schillernden, das Auge kitzelnden Stoffen, von Blumen, Vasen, Früchten, Pasteten und nackten Weiberkörpern. Das graue Licht des Morgens kämpft mit dem ausgehender Lampen und liegt bleischwer auf dem riesigen Stillleben.

Scheint auf Rochegrosse ein Theilchen von Delacroix' Wildheit übergegangen, so ist *Henri Regnault* — mag er immerhin dem Umstand, dass er im 70er Krieg als letzter fiel, den übermässigen Ruhm verdanken, der ihm in Frankreich zu Theil wird — wohl als Colorist der grösste Erbe Delacroix' gewesen. Sein Porträt Prims von 1869, das von diesem selbst zurückgewiesen wurde und auf diesem Umweg in den Louvre kam, hat zwar Velazquez und Delacroix-Reflexe, bleibt aber gleichwohl, nächst denen Géricaults, das vornehmste Reiterporträt des Jahrhunderts. In seiner Herodias, dem schwarzhaarigen Mädchen mit den zappelnden Füsschen, das vom Tanze ausruhend auf orientalischem Taburette sitzt und die für das Haupt des Täufers bestimmte Schüssel mit der Grausamheit einer Tigerin betrachtet, während der glührothe Mund mit den blendenden Zähnen lächelt wie ein unschuldiges Kind — hat er den Dämon blutdürstiger Wollust mit infernalischem Raffinement verkörpert und eine Symphonie in Gelb von bestrickend flimmerndem Reiz geschaffen.

Durchsichtige golddurchwebte Stoffe decken den Körper und verbinden sich kosend mit dem glänzenden Gewebe des Hintergrundes. Sein maurischer Henker war eine Symphonie in Roth. In blassrosarothem Gewand stand der lange Maure in majestätischer Würde da, wischte ein paar Blutstropfen von der Klinge seines Säbels und schaute mit tiefer Gleichgiltigkeit — ein Bild der träumerischen Grausamkeit des orientalischen Fatalismus — ohne Zorn und ohne Mitleid, ohne Hass und ohne Befriedigung auf den abgeschlagenen Kopf mit den verdrehten Augen, der, ein paar Stufen herabgerollt, den weissen Marmor der Treppe mit purpurnen Blutlachen färbte. »Ich will die echten Mauren wieder erstehen lassen, reich und gross, schrecklich und wollüstig zugleich« — das ist Delacroix der aus diesem Briefe Regnault's redet. Seine Bilder wirken gleich denen des Meisters wie prächtige orientalische Costüme; das schillert in allen Farben, das blitzt, das glitzert, da sind die herrlichsten Arabesken in Gold und Silber eingewebt, funkelnde Stickereien und kostbare Steine angebracht. Der »rasende Roland« lebte wieder auf in diesen fascinirenden Harmonien, in der Macht, dem Glanz und Schimmer dieses Colorits. Wie Baudry am Ende des Classicismus in seinen Opernhausbildern das edelste Werk der idealistischen Formel, hat Regnault in seiner Salome und seinem Prim die letzten trotzigsten Werke der romantischen Formel vollbracht.

Es schien angezeigt, diese Entwicklung bis zur Gegenwart fortzuführen, so wie auch bei der Behandlung der älteren Kunstgeschichte historisch-stilistische, nicht chronologische Principien massgebend sind. Nachdem hiermit das Alte zu Grabe getragen, kann später um so deutlicher verfolgt werden, wie sich das Neue langsam aus unsichtbarer Tiefe heraufrang. Und da Frankreich seit 1830 die hohe Schule auch der übrigen Völker geworden, sind damit zugleich die Bahnen gekennzeichnet, auf denen die Malerei der anderen Länder während dieser Jahre sich bewegte.



XIV.

Die Historienmalerei in Belgien.

DIE belgische Kunst hatte die Geschichte der französischen seit David mit durchgemacht. Als der französische Altmeister nach Brüssel kam, um dort den Rest seiner Tage in Ehren zu verleben, fand er schon wohlvorbereiteten Boden. Die Griechen waren längst in die Kunst eingedrungen und die alte vlämische Tradition starb ab. Lens und Herreyns sind die letzten Coloristen im Sinne der guten alten Zeit, aber lediglich durch ihre coloristischen Qualitäten mit der guten alten Zeit verbunden. Lens malte als entarteter Epigone van Dycks mit weichlichem Pinsel für Betstühle und Boudoirs fad süssliche Zuckerwaare und hatte das Naturgefühl in dem Maasse verloren, dass er Greisen dieselbe Carnation wie Kindern, Männern die vollen Brüste von Hermaphroditen gab. Herreyns, seit 1800 Direktor der Antwerpener Akademie, war männlicher; obwohl gleichfalls unpersönlich und schablonenhaft, doch noch ein Maler von breiter Bravour. Am meisten begeisterte er sich vor einem Modell mit kupferfarbener Haut und gespannten Muskeln, vor hübschen rothen Kindern und dicken Ammen mit strotzenden Brüsten. Dieser kühne Arbeiter verkörperte noch in seiner Person die Kunst einer grossen Epoche; aber er erneuerte sie nicht. Nur Brosamen, von dem Tische abgefallen, an dem einst Riesen gesessen, mengten sie zu neuem Ragout zusammen. Sie blickten rückwärts statt um sich und zündeten an der Sonne des Rubens ihr bescheidenes Lämpchen an. Frankreich war das einzige Land, wo die Kunst den grossen Culturwandlungen der Zeit folgte. Daher war schon lange vor Davids Ankunft die vlämische Malerei mit französischen Elementen durchsetzt. Paris war für die Künstler von 1800, was denen von 1600 Italien gewesen. Sie pilgerten in Schaaren in das Atelier des aus Brügge stammenden Suvée, der seit 1771 an der Seine lebte. Dort nur liessen sich Recepte zum Componiren grosser Figurenbilder erlangen. Die Kunst

vollendete so, was das Kaiserreich politisch begonnen hatte; die künstlerischen Grenzen fielen, wie vorher die geographischen, und als französische Annektirte kehrten die belgischen Maler nach Brüssel, Antwerpen, Gent und Brügge zurück.

David brauchte bei seiner Ankunft nur den Baum zu schütteln und die Früchte fielen reif in seinen Schooss. Wie ein Eroberer zog er in Flandern ein und liess auf seinem Siegeszug blutige Spuren zurück. In Brüssel bildete sich ein Hof um ihn wie um einen verbannten König; eine goldene Medaille wurde zur Erinnerung an seine Ankunft geprägt. Er nahm die vlämische Kunst in seine mächtigen Hände und zerdrückte sie. Denn selbstverständlich sah er in dem Genie des Rubens nur Barbarei und impfte den vlämischen Künstlern einen wahren Ekel vor ihrem grossen Malerfürsten ein. Er fuhr in Brüssel fort zu lehren, was er in Paris gepredigt und wurde der Schwiegervater einer tödtlich langweiligen belgisch-französischen Malerei, der eine Reihe correcter Maler, die Duvivier, Ducq, Paelinck, Odevaere u. A. angehören. Der urwüchsig derben, kraftstrotzend fleischfrohen vlämischen Kunst wurde die mathematische Regelmässigkeit des antiken Kanon vorgeschrieben. Die altflandrische Farbenfreudigkeit ging in bleichsüchtige Kakophonie über. Es wiederholte sich in Belgien dieselbe Tragödie, die der Classicismus vorher in Frankreich gespielt. Alles war Vorwand für Draperien, steife Posen, Relief-Gruppierungen und Gipsköpfe. Phaedra und Theseus, Hektor und Andromache, Helena und Paris waren wie in Paris die beliebtesten Stoffe. Eine so grosse Verwirrung herrschte, dass ein Bildhauer, bei dem ein Wolf bestellt wurde, die Geschichte von Romulus und Remus unentgeltlich beigab.

Der einzige, dessen Werke zum Theil noch geniessbar sind, ist *Navez*. Er war, wie Ingres in Frankreich der letzte Pfeiler dieser aus Stein gemeisselten Kunst und blieb auch nach dem Sturz des Classicismus in Achtung, weil er gleich Ingres verstand, zwischen David, den Italienern und einem gewissen selbständigen Naturstudium eine wohlweisliche Mitte zu halten. Eine Dosis von Realismus mischte sich mit seinem Griechenthum, er corrigirte die »hässliche« Natur nur mässig, hätte gewagt, Sokrates mit seiner Negernase, Thersites mit seinem Buckel darzustellen und hat wie Ingres als Porträtist bleibende Leistungen hinterlassen. Sein correctes, kalt verständiges Talent erwärmte sich in der Berührung mit der menschlichen Persönlichkeit, und namentlich seine Zeichnungen beweisen, dass er ein


Gustave Wappers.

warmes Künstlerherz hatte. Wie sein Biograph erzählt, legte er selten das Skizzenbuch aus der Hand, in dem er, während er sprach, seine Eindrücke fixirte. Jede Seite füllte sich mit rasch hingeworfenen Skizzen nach einer Gruppe, einer Figur, einer Bewegung, die er auf der Strasse gesehen, so realistisch wie nur Courbet es verlangen könnte. Das transponierte er, wenn er malte, in den edlen Stil.

Wie Navez als Künstler, hatte als Lehrer *Mathias van Bree*, Herreyns' Nachfolger im Direktorat der Antwerpener Akademie Bedeutung, der in Belgien ähnlich wie Gros in Paris, nur mit anderen Mitteln wirkte. Während Gros als Künstler Vorläufer des Romantismus, als Lehrer orthodoxer Classicist war, hat van Bree, als Künstler ganz langweilig, als Lehrer dadurch gewirkt, dass er in den jungen Leuten eine glühende Liebe zur altvlämischen Kunst entfachte. Keiner sprach von Rubens, van Dyck, der grossen Kunst des 17. Jahrhunderts mit solch verständnissvoller Wärme, und während er, die Kohle in der Hand, steifleinene Cartons componirte, träumte er von einem Jüngling, der auferstehen würde, die altvlämische Tradition zu erneuern.

Nicht lange Zeit verging, so war dieser junge Mann herangewachsen. Er hatte die Kunstschätze von Antwerpen und Paris gesehen. Dort hatte Rubens, hier Paolo Veronese sein Auge berührt. Während er im Louvre beide bewunderte, hörte er hinter sich die Stimme junger Romantiker, die gleich ihm für Farbe und Bewegung schwärmten und auf den alten, steifen, farblosen David schimpften. Auch *Gustav Wappers* hatte dem Classicismus seinen Zoll entrichtet und 1823 einen Regulus nach bekanntem Recept gemalt. Um so grösser war die Ueberraschung, als er 1830 mit seinem Bürgermeister van der Werff hervortrat. Der Bürgermeister van der Werff von Leyden bietet bei der Belagerung der Stadt 1576 der ausgehungerten Bürgerschaft seinen eigenen Körper zur Nahrung an. Schon dieser Stoff musste die durch Freiheitsgedanken erregte Masse begeistern; die glänzende Darstellungsweise that es nicht minder. Was der alte van Bree erhoffte, die Rück-



Wappers: Die Selbstaufopferung des Bürgermeisters van der Werff bei der Belagerung von Leyden 1576.

kehr zur Farbenpracht und sinnlichen Lebensfülle der Alten, war in dem Bilde erreicht. Im selben Jahr, als Belgien seine Nationalität und Selbständigkeit wieder gewonnen, wagte es ein Maler, auch mit der französischen Formel des Classicismus zu brechen und an der Hand der Vorbilder, die in früheren Jahrhunderten den Weltruhm der vlämischen Lande ausgemacht, einen vaterländischen Stoff zu behandeln. Man begrüsste Wappers als nationalen Helden: an ihm war es, mit dem Pinsel den guten Kampf zum Austrag zu bringen, den die Andern mit Säbel und Gewehr gekämpft. Sein Bild bedeutete die Befreiung vlämischer Kunst aus französischem Gefängniss. Während die Alten sich davor entsetzten, wie später die Ausläufer der Delarocheschule vor den Steinklopfern Courbets, blickten die Jungen wie zu einem Messias zu Wappers auf. Alles verblich im Brüsseler Salon vor der Frische des neuen Werkes; ein Frühling der Malerei schien anzubrechen, ein Sonnenstrahl die winter-

liche Starre des Classicismus zu erwärmen; die alten Götter zitterten und fühlten den Olymp erbeben. Gustave Wappers führe eine neue Renaissance herauf. In ihm setze die grosse Zeit des 17. Jahrhunderts sich fort. Das Schillern seidener Stoffe, die ganze farbige Festfreude der Alten sei wieder gefunden. Wie in Frankreich der Ruf: Hie Ingres, Hie Delacroix, so erscholl in Belgien das Feldgeschrei: Hie Navez, Hie Wappers. Das Bild wurde von König Wilhelm II. von Holland angekauft und Wappers 1832 zum Professor der Antwerpener Akademie ernannt.

Die Ausstellung von 1834 befestigte ihn in seiner neuen Stellung als Schulhaupt. Ein wahrer Triumph, den er mit der »Scene aus der belgischen Revolution 1830« erlebte. War das doch ein Ereigniss, das Jeder noch mitgemacht, eine Scene aus den blutigen Tagen der Brüsseler Strassenkämpfe, das ruhmreiche Schlusscapitel aus dem Ringen des belgischen Volkes nach Freiheit vom französischen Joch. In einer Periode, da so wenige daran dachten, wie eng die grossen Meister der Vergangenheit mit ihrer Zeit verknüpft waren und aus ihr Kraft und Nahrung sogen, hatte dieser Maler allen Theorien zum Trotz keck aus dem Leben geschöpft. Ein »Jubelhymnus auf das Erreichte, ein Klagegesang um die Opfer« sollte das Bild sein, und die Umgebung der Kirche, wohin er den Vorgang verlegte, stempelte es gleichsam zum Votivbild des belgischen Volkes für seine Todten. Rechts steht ein Arbeiter hoch auf frisch aufgeworfener Verschanzung und liest den aufhorchenden Genossen die zurückgewiesene Proklamation des Prinzen von Oranien vor. Links naht Verstärkung. Im Vordergrund reissen Knaben das Pflaster auf oder rühren die Alarmtrommel; dazwischen spielen tragische Familienscenen sich ab. Da klammert sich ein junges Weib, das Kind auf dem Arme, mit verzweiflungsvoller Kraft an den widerstrebenden Mann, der sich von ihr losmacht und den Barrikaden zueilt — der Ruf der Liebe wird vom Klirren der Waffen übertönt. Dort ruht, auf das Knie des greisen Vaters gestützt, lang hingestreckt, brechenden Auges, die Todeswunde im Herzen, ein schöner Jüngling, über dessen Züge verklärend das Horazische »dulce et decorum est« irrt. Genug erhebender Episoden für Patriotismus wie Sentimentalität. Nicht ganz Brüssel nur, ganz Belgien wallfahrtete zu Wappers' Schöpfung. Jede Mutter sah ihren verlorenen Sohn in dem jugendlichen Opfer des Vordergrundes; jedes Arbeiterweib suchte seinen Gatten, Bruder oder Vater unter den Gestalten der Barrikadenkämpfer. Alle Zeitungen



Wappers: Scene aus der belgischen Revolution 1830.

waren des Lobes voll, man veranstaltete eine Subscription, um eine Denkmünze auf das Bild zu schlagen. War Wappers bisher nur als Erneuerer der belgischen Kunst gepriesen, so wurde er jetzt den grössten Meistern zur Seite gestellt. Thiers veranlasste ihn, das vielbesprochene Werk, dessen Ruhm die Grenzen Belgiens überschritt, in Paris zur Ausstellung zu bringen. Die »Episode« machte, bevor sie im Musée moderne ihr Heim fand, die feierliche Runde durch alle grossen Städte Europas, und Wappers' Ruf im Ausland steigerte noch seine Berühmtheit in Flandern. Ihm war zu verdanken, dass die benachbarten Nationen anfingen, sich mit der belgischen Schule zu beschäftigen. Alle waren einig in der Bewunderung der »mächtigen Conception und des harmonischen Colorits«. Das deutsche Morgenblatt veröffentlichte 1836 eine Studie über ihn. Er galt als führender Maler seines Landes.

Doch dasselbe Jahr brachte ihm die ersten Rivalen. Sein Auftreten hatte eine Gruppe junger Maler in gleich muthigem Vorgehen bestärkt, und der Brüsseler Salon von 1836 vereinigte sie in ihren Bestrebungen. *Nicaise de Keyzer* erschien in einer soliden Rüstung. Er war schon 1834 mit einem grossen Bild hervorgetreten, einer Kreuzigung, in welcher er, schien es, mit Rubens auf dessen


Nicaise de Keyzer.

eigenstem Gebiete wetteifern wollte. Doch das Werk hatte nur für das gute Gedächtniss seines Autors gesprochen: die Mehrzahl der Köpfe, Draperien und Bewegungen kam geradeso schon auf alten Bildern vor. Freiwillig oder nicht hatte er ganze Stücke copirt und sie zu einer neuen Composition zusammengeschweisst. Wenn trotzdem damals schon der Name de Keyzer von Mund zu Mund flog, so verdankte er es dem romantischen Nimbus, der seine Person umstrahlte. Man erzählte, dass eine Antwerpener Dame auf einem Spaziergang einen jungen Menschen im Sand habe zeichnen sehen; nicht weit davon weidete seine Heerde. Sie trat herzu, bot ihm einen Bleistift, und er, ein neuer Cimabue, fing sofort an, ein Bild der Madonna zu skizziren. Die Zeichnung sei so schön gewesen, dass die Dame es für eine Sünde gehalten hätte, das Genie als Schafhirt enden zu lassen. Er kam in die Stadt, erhielt Unterricht, lernte malen. Eine kleine Idylle, verklärt durch die Liebenswürdigkeit einer Dame — das genügte, de Keyzer einen freundlichen Empfang zu bereiten. Und da er als sanfter bescheidener junger Mann die Kritik aufmerksam verfolgte, erfüllte er alle Wünsche, als er 1836 mit seiner »Sporenschlacht von Courtrai 1302« hervortrat: Das Werk entsprach in seiner friedlichen Eleganz der ruhigen Stimmung, die nach den Tagen des Aufruhrs und politischer Erhebung wieder herrschte. Besonders hoch wurde ihm die Klarheit des Arrangements und die geschichtliche Genauigkeit angerechnet. De Keyzer hatte den Moment gewählt, da der Graf von Artois auf den Knieen eines vlämischen Schlächters das Leben aushaucht; ein anderer Vlaame hob den Arm, den Feldherrn vor den nahenden Franzosen zu schützen — im übrigen ruhte der Kampf, dessen Gefechtslage aber im Hintergrund mit der Peinlichkeit des Historikers angedeutet war: keine jener Schlächtereien mit Pulverdampf und Blut, die man schon wieder satt bekommen, sondern eine correcte, disciplinirte Schlacht, eine geschickte Zusammenstellung von schönen Geberden, Helmen, Kürassen und Hellebarden.



de Keyzer: Schlacht von Woeringen.

Selbst der Sporn des Grafen, sagt Alvin, ist nach dem Originale gezeichnet, dem einzigen Sporn, der übrig ist von den siebenhundert, die nach dem Tage von Courtrai auf dem Feld umherlagen.

In demselben Jahr vollendete *Henri Decaisne* seine »Belges illustres«: Die ruhmvolle Vergangenheit sollte der grossen Gegenwart den Segen geben. Der Künstler, der vorher schon in Paris mit Erfolg Porträts gemalt und dort von Lamartine geschätzt, von Alfred de Musset in einem glänzenden Artikel der Revue des deux mondes gefeiert worden war, befriedigte einen langgehegten Wunsch des belgischen Nationalstolzes, als er die Helden des Landes in idealer Versammlung vereinigte.

Bald darauf betraten *Gallait* und *Bièfve* die Bühne der belgischen Malerei. Ihre Bilder übertrafen an Quadratmetern alles, was die an grosse Maschinen gewöhnte Zeit gesehen. Die Abdankung Karls V. mass zwanzig Fuss; sie hatte im Salon Carré des Louvre über Paul Veroneses Hochzeit zu Cana gehangen: ein ganzer Hofstaat grosser Herren und Damen, die sich, in Brokat und Sammet gekleidet, im purpurnen Prachtsaal eines Königsschlosses bewegten. Der feierliche Moment war dargestellt, wo Karl V., aufgerichtet und die ganze Ver-

sammlung beherrschend, die Regierung seiner Länder an Philipp übergibt — eine Fundgrube tiefer geschichtsphilosophischer Erörterungen. Dieser alte Mann, der mit den Füssen halb im Grabe stand und dessen energischer Kopf noch einer Karyatide gleich die schwere Last des Kaiserthums trug — er verkörperte den Glanz, den Ruhm und die Macht von einst. Unsicher steigt er vom Thron herab, als schwanke er im letzten Moment, ob er diesen Sohn, den er gleichzeitig liebt und fürchtet, zum Nachfolger machen solle, und die müden eingefallenen Augen zum Himmel emporhebend, empfiehlt er Gott die Zukunft des Reichs. Philipp, der allein in der glänzenden Versammlung ganz schwarz gekleidet war und mit eisiger Kälte die Herrschaft entgegennahm, verwandelte sich unter der geistreichen Exegese der Kritiker in den satanischen Dämon, der die Hölle heraufbeschwört. Und selbst in die Zukunft liess das Bild schon schauen. Denn Karl stützte, während er sprach, die Linke auf die Schulter eines andern jungen Mannes, Wilhelms von Oranien. Damit war angedeutet, dass bald ein Volk sich die Unabhängigkeit von der doppelzüngigen Jesuitenpolitik Philipps erkämpfen werde. Links von dieser Mittelgruppe standen in Sammet und Seide die Damen, rings um Margarethe, die Schwester des Kaisers, die in Nonnentracht in ihrem Sessel wie in einem Betstuhl sass. Rechts neben dem Thron Pagen und Priester, dazwischen Egmont und Horn, stumm und theilnahmlos der Scene zusehend. Die Abdankung hatte gewaltigen Erfolg. Sie bestätigte die Hoffnungen, die man seit der Vollendung seines Tasso in Gallait gesetzt, und wurde stolz der Zahl der Werke eingereiht, die dem jungen Lande zur besonderen Ehre gereichten. Wappers sah sich zurückgedrängt und Louis Gallait übernahm die Führung.

Edouard de Bièfves »Compromiss der Edlen« bildete zu diesem Werk gleichsam die historische Ergänzung: nach dem Triumphe des Königthums der Triumph des Volkes. Das Bild stellte die Unterzeichnung des Bundes dar, den der niederländische Adel 1566 im Schlosse Cuylenburg bei Brüssel zur Abwehr der Inquisition und anderer Privilegienverletzungen schloss, und wurde von der Berliner Staatszeitung ebenfalls als »Markstein in der Geschichte der Historienmalerei« begrüsst.

Ernest Slingeneyer, der schon 1842 mit seinem »Untergang des französischen Kriegsschiffes le Vengeur« rauschenden Erfolg erzielte, beschloss 1848 diese heroische Aera der belgischen Malerei. Seine Schlacht bei Lepanto war das letzte grosse Geschichtsbild und wurde

in den Brüsseler Blättern mit dem ganzen Vocabular kunstkritischer Bewunderung überschüttet.



Ernest Slingeneyer: Le Vengeur.

Selbst eine neue Blütheperiode der religiösen Malerei schien anzubrechen. Die deutsche Kunst, bisher in Belgien wenig beachtet, wurde seit den 50er Jahren in den Zeitschriften eingehend geschildert, und Namen wie Overbeck, W. Schadow, Veit, Cornelius und Kaulbach hatten bald dort einen guten Klang. Eine 1862 in Brüssel veranstaltete Ausstellung deutscher Cartons hielt — merkwürdig genug — die hohe Meinung aufrecht. Der junge Staat glaubte hinter Frankreich und Deutschland nicht zurückbleiben zu dürfen und beauftragte zwei Antwerpener Maler, *Guffens* und *Swerts*, die sich früh mit der Frescotechnik vertraut gemacht hatten, eine belgische Monumentalmalerei zu begründen. Sie traten zu diesem Zweck mit den deutschen Künstlern in Briefwechsel und haben — nach langen Studien in Italien und Deutschland — die Kirche Notre Dame in St. Nikolaus in Ostflandern, die St. Georgskirche in Antwerpen, die Rathhäuser von Courtrai und Ypern, einige Kirchen in England und den Prager Dom mit Fresken illustrirt, über die Hermann Riegel 1883 ein zweibändiges Buch publicirte.

Heute kann diese religiöse Monumentalmalerei, die sich von den deutschen Nazarenern die Lehre übermitteln liess, dass dem Künstler des 19. Jahrhunderts nichts übrig bleibe als, so gut es gehe, die alten Italiener nachzuahmen, keine so eingehende Erörterung mehr finden. Und nicht sie nur: der g a n z e »belgische Kunstaufschwung von 1830« erscheint in etwas zweifelhaftem Lichte. Nach der trostlosen Oede des Classicismus bezeichnete diese Periode einen Fortschritt. Jeder Salon machte einen neuen Namen bekannt. Der Staat hatte ein grosses Budget für Kunst eingesetzt und hielt seine schützende Hand

väterlich über der »grossen Malerei«, die den jungen Staat verherrlichte. Was nicht in das 1845 gegründete Musée moderne übergehen konnte, wurde an Kirchen und Provinzialmuseen vertheilt. Die Zahl der Maler und Ausstellungen mehrte sich zusehends. Ausser den grossen 3jährigen in Brüssel, Antwerpen und Gent gab es andere in den kleineren Städten, wie Mons und Mecheln. Die belgischen Maler von 1830 erscheinen als grosse Männer, wenn man bedenkt, wie tief vor ihrem Auftreten die Kunst darnieder lag. Besonders Wappers erweiterte den Horizont, indem er die Formel des Classicismus brach und die Tradition der farbenglänzenden Maler des 17. Jahrhunderts erneuerte. De Bièfve, de Keyzer, Slingeneyer trugen Jeder das seinige zur Renaissance in Belgien bei. Die alte vlämische Race fand sich wieder in diesem zärtlichen Suchen nach schöner glänzender Farbe. Die geschichtliche Malerei hatte sogar ein gewisses actuelles Interesse. So nahe noch den ruhmreichen Septembertagen, in denen das Land seine Selbständigkeit erkämpfte, wollten die Maler eine Parallele zwischen der ruhmreichen Gegenwart und der grossen Vergangenheit ziehen, durch die Verherrlichung volksthümlicher Helden patriotische Erinnerungen wecken. Und gleichwohl gehört das Brüsseler Musée moderne nicht zu den Sammlungen, in denen man gern verweilt. Die Werke des benachbarten alten Museums sind frisch geblieben, lebendig, uns nahe, und durch Jahrhunderte getrennt erscheinen diejenigen, welche die neue Galerie umschliesst. Es ist mit Bildern eine schlimme Sache: die nicht ewig jung bleiben, wirken sehr bald altmodisch. Die Nachwelt redet eine kühle Sprache. Die stehen schon sehr hoch, die sie überhaupt eines Verdiktes würdigt. Volle Lorbeerkränze, die dem Lebenden zufliegen, enthalten keine Garantie. An den Kränzen, die nach dem Tode gegeben werden, ist jedes Blatt gezählt, und wie wenigen dieser einst gepriesenen Werke wohnt die Kraft inne, noch zu einem Geschlecht, das sie nicht auf ihren Patriotismus, sondern auf den Kunstgehalt prüft, eine verständliche Sprache zu reden. Die belgische Schule von 1830 hinterlässt die Spur achtbarer Arbeit, doch ein entscheidendes Werk hat sie nicht geschaffen.

Wie schwer fällt es, in Wappers' »Van der Werff« etwas Epochemachendes zu sehen! Wie theatralisch geberden sich die Personen, wie unwahrscheinlich ist das Arrangement, welch ungesunde Dosis von Sentimentalität steckt in diesem Bürgermeister, der sich der Masse zum Frass anbietet. Die Köpfe sind die von Troubadours. Und diese frisch aus dem Kleiderschrank geholten Wämmser, diese feingebügelten

weissen Krausen, all' dieser reiche Sammt und neue glänzende Flitterstaat, wie wenig ähnelt er zerrissenen Lumpen, die halbverhungerte Leute nach neunmonatlicher Belagerung tragen. Sein Revolutionsbild von 1834 ist eine unglückliche, in's Sentimentale transponirte Nachahmung von Delacroix' „Freiheit auf den Barrikaden". Auch das sind Schauspieler, nicht Leute aus dem Volke. Dieser Alte, der die Fahne küsst, die Frau, die ihren Mann, wie Venus den Tannhäuser, umgarnt, das bleiche in Ohnmacht gefallene Mädchen, der Krieger, der zum Himmel aufblickend, seinen Degen zerbricht — sie sind Figuren eines Melodramas, nicht Revolutionäre, die auf die Barrikaden stürmen, moderne Arbeiter, die hungernd um ihr Dasein kämpfen. In ebenso handgreiflichem Widerspruch zu dem gewaltigen Vorgang steht das dünne, geleckte Colorit. Eine Idylle könnte nicht zierlicher ausgeführt sein als dieses Bild, das den Aufstand eines Volkes schildert. Die Arbeiter sind von alabasterner Weisse. Eine leichte Schminke liegt auf den Wangen der Frauen, wie wenn Boucher das Straucheln der Tugend malt. Und seitdem führte Wappers' Bahn immer tiefer. Nur in diesen beiden Erstlingswerken, in denen er der politischen Bewegung durch eine künstlerische antwortete, erscheint er in gewissem Sinne eigenartig und kraftvoll. Alle andern sind Schablonenerzeugnisse, die mit dem belgischen Nationalaufschwung nichts, mit der Pariser Ecole du bon sens umsomehr zu thun haben. Schon sein Christus im Grabe von 1833, heute in der Michelskirche in Löwen, könnte in seiner erkünstelten Grazie und devoten Sentimentalität von Ary Scheffer gemalt sein. Die darauf folgenden empfindungsvollen Scenen aus der englischen und französischen Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts spiegeln die von Delaroche erfundene historische Anekdotenmalerei wider. Agnes Sorel und Karl VII., Heloise und Abälard, Karl I., der von seinen Kindern Abschied nimmt, Anna Boleyns Trennung von Elisabeth, Peter der Grosse, der seinen Ministern das Modell des holländischen Schiffes übergibt, Columbus im Gefängniss, Boccaccio, der Johanna von Neapel den Decamerone vorlesend, die Gebrüder de Witt vor ihrer Hinrichtung, André Chénier im Gefängniss von Saint-Lazare, Ludwig XVII. bei dem Schuhmacher Simon, der Dichter Camoens als Bettler, Karls I. Gang zum Schaffot — sind sämmtlich Stoffe, die vor ihm schon in Frankreich behandelt waren und weder in ihrer Auffassung noch in ihrer Technik Eigenartiges bieten. Im letzten Bild, das 1870 in Antwerpen ausgestellt wurde, erreichte er den Höhepunkt süsslicher Affectirtheit: ein junges Mädchen



Louis Gallait.

ist auf die Knie gesunken und reicht dem zum Tode gehenden letzten Stuart mit schwärmerischem Augenaufschlag eine Rose! Wappers ist nur ein Reflex des französischen Romantismus, obwohl er mit keinem Pariser Meister direkt verglichen werden kann. Die Leidenschaft Delacroix' hat ihn wenig berührt, nichts weist auf eine Verwandtschaft mit diesem grossen Geiste hin. Eher könnte an Alfred Johannot erinnert werden, dem er in der ganzen Gefühlsscala, der Wahl und Behandlung der Stoffe ähnelt: bei beiden Eleganz der Silhouette, Schauspielergesten, byronische Emphase, der gleiche, dem Theater entnommene Apparat, nicht echte Gemüthsbewegung, sondern leere, verzerrte Grimasse.

Von den übrigen, die mit ihm auftraten, gilt das Gleiche. Alle belgischen Matadore der 40er und 50er Jahre litten Schiffbruch und interessiren kunstgeschichtlich nur als symptomatische Erscheinungen, als Glieder der die Welt umspannenden Schule Delaroches. Sie verzichteten auf den antiken Marmor, die Chlamys und blechernen Formen der Classiker, um an ihre Stelle ein buntflittriges Mitteltalter, Kürasse, Panzerhemden, Tricots, sammtene und seidene Wämser zu setzen. Eine Convention folgte der anderen, der Trockenheit elegische Sentimentalität. Sie verstanden als geschickte Praktiker ihre Kunstgriffe, aber erhoben sich nicht zu persönlichem Schaffen. Unter den vielen Malern kein einziger Künstler.

Bei de Keyzer scheint es, als hätte er Zeitlebens dem Andenken an seine Wohlthäterin treu bleiben wollen — ein weiblich zimperlicher Zug geht in entnervender Süssigkeit durch seine Werke, schon durch jene »Sporenschlacht«, die seinen Ruf begründete. Die athletischen Körper der alten Vlaamen waren nach dem Bericht der Schriftsteller bei Courtrai das Entsetzen der französischen Cavaliere. De Keyzer hat Gipsfiguren aus ihnen gemacht, und der kraftlosen Conception entspricht die blasse, magere Farbe. In den darauffolgenden,



Gallait: Die Brusseler Schützengilde erweist Egmont und Horn die letzten Ehrenbezeugungen.

von der belgischen und holländischen Regierung bestellten Schlachten »bei Wöringen, bei Senef und Newpoort« kam er noch weniger über Affektirtheit hinaus und fand das entsprechende Gebiet für sein correctes, mildes Talent erst, als er in seinen spätern Jahren anfing, kleine Anekdoten von Kaiser Maximilian oder Justus Lipsius, aus dem Atelier von Rubens oder Memlinc, zu erzählen, in denen es sich lediglich um einen gewissen äusserlichen Farbenschimmer und elegante Stoffmalerei handelte.

Ernest Slingeneyer ist kräftiger, männlicher. Doch welch unerquickliches Chaos von Blau, Roth, Safran und Citronengelb ist diese Seeschlacht von Lepanto. Slingeneyer fühlte, dass das Clair-obscur, in das noch Wappers seine Episode tauchte, bei diesem Vorgang im Freien nicht am Platze sei. Aber so richtig er es empfand, so wenig besass er die Kraft, das Problem der Freiluftmalerei zu lösen. Wie barbarisch wirken diese rothen, gelben und braunen Körper inmitten ihres bunten Theaterstaats. Wie schmeckt diese Anordnung nach Apotheose. Seine späteren 13 Riesenbilder »Gloires de la Belgique« im grossen Saal der Brüsseler Akademie wären wie

De Keyzers Wandgemälde im Treppenhaus des Antwerpener Museums nicht gemalt worden, hätten sie nicht Delaroches Hemicycle zum Vorläufer gehabt.

Und Gallaits Abdankung Karls V. — man versteht nicht, wie es möglich war, dass sich an dieses Bild so viel geistreiche Erörterungen knüpften. Wie wenig Regisseurkenntnisse gehören dazu, eine solche Scene zu stellen: den Thron auf die Seite, davor im Halbkreis die Herren, links vorn, für's Auge berechnet, die Damen, im Hintergrund Balkons mit Neugierigen, um das Schauspiel zu erweitern. Es ist nur Theater, eine eisige Ceremonie mit hübsch angezogenen Statisten. Die Köpfe haben alle das berüchtigte Aussehen nach dem Tode gemalter, mit leichtem conventionellen Roth übergossener Familienporträts. Das Ganze gleicht einem riesengrossen Stillleben, das ein geschickter Maler aus Köpfen, Gold, Geschmeide, Mänteln und Perrücken zusammenstellte. Delaroche scheint das Arrangement, Devéria die reiche Ausstattung geliefert zu haben und für die Farbe mag noch Isabey mit seinen golden und silbern schimmernden Sonnenstrahlen eingewirkt haben. Was bei Wappers noch spontan, ist bei Gallait durch kalte Ueberlegung ersetzt. Nur ein einziges Mal, als er 1851 die Brüsseler Schützengilde malte, die Egmont und Horn die letzten Ehren erweist, zeigte der correcte, kalte Maler etwas von einer dramatischen Ader. Mit brutaler Keckheit sind die abgeschnittenen Köpfe an die Körper gesetzt. Beide blutlos und gelb, mit wirrem, verzaustem Bart, sehen wirklich aus, als ob sie auf unmittelbaren Naturstudien beruhten. Um so weniger passt zu dem Leichenstillleben das Uebrige: diese Umgebung mit ihren Theateralluren, Paradekostümen und falschem Pathos. Wie würden Zurbaran oder Caravaggio das behandelt haben! Sie hätten die Statisten in Dunkel gehüllt und nur die Köpfe mit schneidigem Licht beleuchtet. Das Schlusstableau einer Ausstattungsoper hat Gallait daraus gemacht. Die beiden Schergen Albas, die Wache stehen, die Männer, die ihre Ehrerbietung erweisen, treten auf wie schlechte Schauspieler, sorgsam gekleidet und mit pathetischen Geberden. Die Mimik ist nach Zeichenvorlagen studirt, nirgends bricht ein echter Schrei der Leidenschaft durch. Ein krankhafter Idealismus hat Köpfe, Hände und Silhouetten; eine sorgfältige, wohlgepflegte Malerei den Stimmungsgehalt des Ganzen verdorben. Théophile Gautier hatte Recht, als er über Gallait die Worte schrieb: »Tout le talent qu'on peut acquérir avec du travail, du goût, du jugement et de la volonté,



Gallait: Egmonts letzte Augenblicke.

Mr. Gallait le possède. Gallaits letzte Ehrenbezeugungen hingen in demselben Salon von 1851, der Courbets Steinklopfer enthielt, und die anerkennenden Worte, die ihnen da noch gewidmet wurden, waren die letzten Ehrenbezeugungen an die scheidende Geschichtsmalerei. Wenige Jahre vergingen und Gallaits Ruhm verklang. Er hat seit 1851 noch vierzehn grosse Geschichtsbilder (Egmonts letzte Augenblicke, Johanna die Wahnsinnige an der Leiche ihres Gemahls, Alba am Fenster während der Hinrichtung der beiden Grafen u. s. w.), dazwischen sentimentale Genrebilder wie das in der Berliner Nationalgalerie befindliche Schmerzvergessen — ein kleiner Junge, der seiner vor Hunger auf der Landstrasse hingesunkenen Schwester zum Trost ein Lied auf der Geige vorspielt! — und viele Porträts gemalt. Doch keines kräftigte ihn im Andenken seiner Zeitgenossen. Die Pest in Tournai von 1882 war ein sehr würdiges Alterswerk des Meisters, doch schon ein Bild, das nur wie ein Phantom in eine andere Zeit herüberragte, und als am 20 November 1887 die Kunde seines Hin-



Edouard de Bièfve.

scheidens durch die Lande drang, kam sie unerwartet wie die eines längst todt Geglaubten.

Edouard de Bièfve endlich, der 1842 mit Gallait den Triumph in Deutschland theilte und seitdem in einem Athem mit ihm genannt wird, bezeichnet den gänzlichen Verfall dieser Richtung. Wenn schon der derbe Wappers, der weibliche de Keyzer, der eklektische Gallait ihre pathetischen Heroen mit edlen Antinousköpfen ausstatteten und ihren Zeitgenossen eine geschickt hergerichtete Theaterkunst boten, Parade und hohles Pathos, so kam der unfähige Bièfve überhaupt nicht über mühsam gestellte lebende Bilder hinaus. Es ist eine fürchterliche Scene von Shakespearescher Wucht, wie der im Thurm von Pisa halbverhungerte Ugolino sich in schrecklicher Wuth auf seinen Sohn stürzt, einen Fluch gegen Gott und Menschheit auf den Lippen. Auf der sechs Meter grossen Leinwand, die Bièfve 1836 diesem Thema widmete, wird ein alter Herr vorgeführt, der, obwohl ein wenig blass, doch vollkommen die correcte Haltung des Cavaliers wahrt und während seiner Hungerkur einen schönen Hermelinmantel malerisch um die Schultern drapirt hat, als sei er zum Banket geladen. Ein junger Mann von jener eleganten Silhouette, die Paul Delaroche liebte, steht vor ihm. Devéria, Ary Scheffer und Johannot malten solche monumentale Classiker-Illustrationen besser! Nur noch am Heerd von Paris wusste sich die fröstelnde belgische Kunst zu erwärmen. Selbst Bièfves »Compromiss des niederländischen Adels« war trotz des vaterländischen Stoffes nur ein zufälliger Treffer, den er seinem langen Aufenthalt in Paris verdankte. Und wie langweilig spielt sich die Scene ab! Man möchte das Grollen des Aufstandes hören in diesen Männern, die das belgische Volk verkörpern. — Bièfves Bild ist ruhig und würdig. Egmont und Horn, die Löwen des Moments, benehmen sich wie brave Bürger, die sich in Gesellschaft langweilen. Der hübsche Egmont in seinem Sessel denkt nur daran, den Damen auf der Gallerie sein schönes Profil zu zeigen. Horn, der nach dem Tisch geht, um zu unterschreiben, thut es mit



de Biefve: Compromiss des niederländischen Adels.

der Eleganz eines Liebhabers, der einen Stammbuchvers in das Album einer jungen Dame setzt. Drei Brüder schwören, die Hände in einander gelegt, den bekannten Schwur, mit einander zu sterben.

Es war ein Treppenwitz der Kunstgeschichte, dass gerade diese beiden Bilder 1842 Alldeutschland in Tumult brachten und den ganzen Strom der Malerei in ein neues Bett lenkten. Wie war es möglich, dass die deutschen Maler wie vom Blitz getroffen davor standen? Man muss sich erinnern, dass Deutschland seit einem Menschenalter überhaupt nur colorirte Cartons gesehen und dass die Begeisterung für die französisch-belgische Kunst so vorbereitet war, um bei geringster Reibung brennend aufzulodern.

Seit den Freiheitskriegen hatte sich Deutschland den Franzosen gegenüber sehr reservirt verhalten. Bis zum Jahr 1842 waren Originalwerke der französischen und belgischen Schule nie in eine deutsche Ausstellung gelangt. Trotzdem war eine hohe, ja begeisterte Meinung besonders bei der jungen Generation für die französische und belgische Malerei verbreitet. Selbst in den Kupferstichen und Lithographien nach französischen Bildern glaubte man coloristische Eigenschaften zu entdecken, die der deutschen Malerei fehlten. Heine und andere

Schriftsteller, die aus den unerquicklichen deutschen Zuständen nach Paris, der »hohen Warte der Freiheit«, gewandert, hatten ebenfalls das Ihre zur Verbreitung dieses Cultus gethan. Das heranwachsende Geschlecht der 40 er Jahre war durch Heines Salonberichte in eine fast feindliche Stimmung gegen die in Deutschland herrschenden Kunstschulen, die Düsseldorfer und Münchener, getrieben worden. Die Stilisten an der Isar wie die sentimentalen Elegiker am Rhein wurden von den Jungen mit gleicher Antipathie behandelt. Das Erscheinen der beiden belgischen Geschichtsbilder, die ja auch nur echte Ausflüsse der grossen französischen Schule waren, gab dieser Richtung nach Paris verdoppelt kräftige Nahrung. Die deutschen Maler wurden aufgeschreckt aus ihrer cartonseligen Genügsamkeit und Manchem fiel es wie Schuppen von den Augen. Sie sahen, wie hübsch es doch ist, wenn ein Maler auch malen kann. Was sie längst an jedem guten alten Bild hätten lernen können und in ihrem stürmischen Ideenenthusiasmus nicht lernten, wurde durch diese neuen plötzlich klar. Sie kamen zur Ueberzeugung, das der liebe Gott unmöglich Licht und Farbe über seine Gestaltenwelt ausgegossen habe, damit sie ihm die Maler in eine schattenlose Conturenwelt übersetzten. Sie erkannten, dass der Cartonstil von aller Malerei abgeführt hatte und dass es sich darum handele, das verachtete Handwerk in der Kunst, als fundamentale Bedingung ihres Gedeihens, wieder zu Ehren zu bringen. Mochten die Aesthetiker noch so sehr warnen, dass man »die Reformation der Malerei, wie solche vor 40 Jahren begonnen und vollbracht wurde, nicht verleugne, nicht mit moderner Technik in die vorcornelianische prunkvolle Modellmalerei zurücksinke« — die lange vernachlässigte coloristische Strömung machte lauter und lauter ihre Rechte geltend. Man wiederholte gleich einer neuen Offenbarung das Wort König Ludwigs: »Der Maler muss malen können.« Colorit wurde das Feldgeschrei des Tages, das Feldgeschrei der Jugend, der die Welt gehört. An die Stelle des Conturideals trat das Farbenideal. Keine Cartons im Sinne der alten Cartonschule wollte man mehr zeichnen. Bilder malen, fertige Bilder ward die Tendenz. Und weil das Malen nur von Lebenden zu lernen ist, solche aber, die malen konnten, in Deutschland nicht mehr lebten, so packte man den Koffer, um beim »verkommenen Nachbar« zu lernen. Wie bisher Rom, so wurde jetzt Paris die hohe Schule deutscher Kunst. Auf nach Paris! Malerei! erscholl es durch ganz Deutschland.

XV.

Der coloristische Umschwung in Deutschland.

SEIT 1842 beginnt das Wallfahrten der deutschen Künstler nach Paris, Antwerpen und Brüssel. Bei Delaroche, Cogniet und Couture, bei Wappers und Gallait glaubten sie die Kunstgeheimnisse zu entdecken, die den deutschen Lehrern verschlossen waren. Die Geschichte der Kunst weiss kaum zum zweiten Mal von so plötzlichem Sturz bisher herrschend gewesener Dogmen durch direkt entgegengesetzte zu erzählen. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren Deutschlands Maler fromme Männer, humorbegabte, witzige und geistreiche Männer; sie hatten ein scharfgeschnittenes Profil, fesselten die Menge durch ihre menschlichen Eigenschaften, so dass man nicht bemerkte, wie wenig sie vom Handwerklichen verstanden, dass sie zu vornehm waren, correct zeichnen zu lernen, die Farbe für unkeusch hielten und aus allen Mängeln sich Tugenden zurecht machten. Die nächste Generation war zu lebenslänglichem Malenlernen verurtheilt. Jene waren »problematische Naturen«, Menschen, die mit titanenhaftem Wollen ein kaum nennenswerthes Vollbringen vereinigten, die das Handwerk unter ihrer Würde hielten, ihren Geist bei seinen Offenbarungen an die Menschheit doch so wenig wie möglich mit sinnlicher Erscheinung beschweren und vor Allem sich selbst nicht mit der Taglöhnerei des Malenlernens entwürdigen und damit um ihre kostbare Zeit bringen wollten. Diese schämten sich nicht mehr vor dem Malen. Indem sie sich mit Ungestüm auf Farbe und Technik der Oelmalerei warfen, vollzogen sie die nothwendige Revolution gegen den abstracten Idealismus der Corneliusschule. Jene Cartonzeichner hatten einen Einschnitt in die Geschichte der Malerei gemacht, indem sie in ihrer Ideenfülle die technische Tradition über Bord warfen. Diese mit französischer Hilfe, so gut es ging, wieder hergestellt zu haben, ist das Verdienst der Generation von 1850. Règle générale: si vous rencontrez un bon peintre allemand, vous pouvez le complimenter en français,



Anselm Feuerbach.

lautet das für Deutschland nicht schmeichelhafte, aber unanfechtbare Motto, das Edmond About seinen Berichten über die Pariser Welt-Ausstellung 1855 voransetzte.

Anselm Feuerbach war der erste hervorragende deutsche Künstler, der in richtiger Erkenntniss der Nothwendigkeit dieses Schrittes die Reise nach Paris antrat. Er wurde in Deutschland der grösste Vertreter jenes Classicismus, dessen grosser Hauptmeister in Frankreich Ingres und dessen Epigone Thomas Couture war. Ihm ist gelungen, was die deutschen Classicisten im Beginne des Jahrhunderts vergeblich anstrebten: Während jene sich mit Andeutungen und mit ungefährer Verbildlichung poetischer Ideen nach griechischen Dichtern begnügten, vollbrachte in Feuerbachs Gastmahl des Plato der Classicismus in Deutschland wie zum Abschluss ein grosses, edles, tadelloses Werk, das bleiben wird. Er bewegte sich auf dem classischen Boden sogar natürlicher, freier, hellenischer als die Franzosen. Ihm war die Classicität nicht von aussen eingeimpft, sondern anerzeugt. Das prophetische Siegel seines ureigensten Wesens nennt der Sohn im Vermächtniss das Buch seines Vaters. Er erbte die Classicität von dem begeisterten Gelehrten, dem feinsinnigen Verfasser des vatikanischen Apollo, dem sich der Genius des Griechenthums so voll und ganz erschlossen hatte.

Eine merkwürdige Natur: Philolog und Schwärmer, Deutscher und Hellene, ein schönheitsfroher Sinnenmensch, dessen stolze Muse in Fesseln und mit Bleigewichten an den Füssen einsam durchs Leben irrte — das war Anselm Feuerbach und an diesem Zwiespalt seines Wesens ging er zu Grunde. Ausgerüstet mit einer stolzen Familientradition, vornehmer Erziehung und einer Erscheinung von ungewöhnlichem Adel, tauchte er wie ein glänzender Meteor in Düsseldorf auf, als er, geistvoll, frühreif, schon ein Liebling der Frauen, 1845, 16 Jahre alt, seine Laufbahn begann. Er durchlief alle Schulen von Deutschland, Belgien und Frankreich. Dank gegen die Lebenden

glaubte er allein den Franzosen zu schulden, die als der Erste aufgesucht zu haben, er gern als sein Verdienst in Anspruch nahm. Die Künstlerweihe aber hat er erst in Italien sich geholt. Es muss eine weihevolle Stunde gewesen sein, als der schwerblütige Schönheitsbewunderer Feuerbach mit dem vergnügten Kneippoet Victor Scheffel 1855 in Venedig einzog. In der Lagunenstadt, wohin er gekommen war, im Auftrage des Karlsruher Hofes Tizians Assunta zu copiren, that er den zweiten entscheidenden Schritt seines Lebens. Den dritten that er, als ihm sein Stipendium entzogen war und er in jugendlichem Vertrauen auf sein Glück und seinen guten Stern die Fahrt nach Rom unternahm.



Feuerbach: Hafis am Brunnen.

Er war schön, klein und fein, ziemlich bleich und mager — von jener Zartheit, die sich bei vornehmen Geschlechtern in den letzten Erben vorfindet, mit denen der Stamm ausstirbt, — und hatte schwarze Locken, die wild um den Kopf hingen. Der Schnitt seines Gesichtes war frauenhaft, seine Hautfarbe südländisch; die Augen, von grossen Wimpern beschattet, waren braun und feurig oder schwermüthig ernst, sein Blick war flüchtig. Er sang mit einer schönen tiefen Stimme gern zur Guitarre italienische Lieder. Boecklin und Reinhold Begas musicirten mit. Sie nahmen ihn wie ein Mädchen unter den Arm, wenn sie zusammen durch die Strassen Roms schlenderten.

Der Eindruck, den er in Italien erhielt, war bestimmend für's Leben. Mehr als Couture es vermocht, lernte er die göttliche Ein-

fachheit und edle Vornehmheit der alten Kunst verstehen und gelangte zu einer einfachen Grösse, zu der sich der französische Classicismus nicht erhoben hatte. Von seinen Erstlingswerken, an denen noch die Düsseldorfer Eierschale klebte, bis zum Gastmahl des Plato — was für ein Weg, welche Phasen. Hafis in der Schenke, von üppigen halbnackten Mädchen umgeben, 1852 in Paris gemalt, war seine erste hervorragende Leistung: im Gegenstand eine verspätete Frucht von Daumers Hafis-Bearbeitung, als Kunstwerk eins der echtesten Produkte der Coutureschule. Kein anderer deutscher Künstler hat sich den Franzosen so durchaus hingegeben. Mit breitem Pinsel, immer den Gesammteffekt im Auge, hat Feuerbach seine Leinwand heruntergemalt, fast nur um zu zeigen, dass er Alles sich angeeignet habe, was in Paris zu lernen war. Der gleiche Einfluss überwiegt noch in dem 1854 entstandenen »Tod des Pietro Aretino«. Aber neben dem Pariser Meister haben an diesem Werk schon die späteren Venezianer unverkennbaren Antheil. Die Fähigkeit, die Dinge in monumentaler Grösse aufzufassen, bekundet sich bereits. Offenbar hat Feuerbach Paolo Veronese studirt und erkannt, wie hoch dieser über den Franzosen stehe. Zugleich hat er die übrigen Venezianer auf die Technik untersucht und im Colorit des Bordone etwas ihm Zusagendes entdeckt. Dante, mit edlen Frauen Ravennas lustwandelnd, 1857 in Rom vollendet, war die reifste Frucht seiner venezianischen Eindrücke. In sonniger Wärme des Colorits, Feinheit des Goldtons, ruhiger Einfachheit der malerischen Behandlung ist kein Moderner dem Palma und Bordone so nahe gekommen. In Dante's Tod von 1858 herrscht eine noch grössere Tiefe und goldige Gluth, gleich ernste, weihevolle Schönheit.

In den folgenden Bildern verzichtet Feuerbach mit bewusster Absicht gerade auf den Besitz, dem die Dantebilder einen Haupttheil ihrer mächtigen Wirkung verdanken: auf die milde Gluth, das sonnige Leuchten der Farbe. Er beschränkte sich mehr auf eine bis zur Farblosigkeit in's Graue gestimmte, kühle Tongebung, auf einen bläulich bleiernen Schimmer, eine mondscheinhafte Blässe des Colorits und drängte zugleich das ganze Leben seiner Gestalten in ihr Inneres, während von ihren Gliedern jede Bewegung genommen ward. Selbst der Ausdruck der seelischen Vorgänge in den Augen und Gesichtszügen ist auf's äusserste temperirt. Die Pietà, die beiden Iphigenien und das Gastmahl des Plato sind die weltbekannten Belege dafür, zu welcher Höhe der Classicität er sich in



Feuerbach: Dante in Ravenna.

Italien emporschwang. Maass, Adel, schlichte ungesuchte Hoheit ist der Charakter der Pietà, dieser Mutter des Heilandes, die sich in stummem Schmerz über den Leichnam des göttlichen Sohnes beugt, und dieser drei knieenden Frauen, deren stille Trauer gerade bei ihrer Bewegungslosigkeit von ergreifender Macht ist. Für Iphigenie hat Feuerbach sein Bestes gethan. Sie ist in beiden Exemplaren — die erste von 1862, die zweite von 1871 — eine über menschliches Maass erhabene Gestalt, grandios wie die Figur der griechischen Tragödie. Das Gastmahl des Plato aber wird als eine der feinsten malerischen Schöpfungen einer von der grossen Kunst der Alten genährten, von der Herrlichkeit der antiken Welt ganz erfüllten Phantasie immer seine hohe Geltung behaupten. Da ist nichts Ueberflüssiges, nichts Zufälliges. Die edelste Einfachheit der Sprache, eine griechische Rhythmik in allen Uebergängen, die schönen Linien des Basrelief, herbe Farben und strenge Form — das wurde die Grundlage von Feuerbachs Kunst. Es spricht aus ihr ein auf das Grosse, Heroische gerichteter Geist. So schuf er auch seine Medea in der Münchener Pinakothek, jenes Bild von grossartig düsterer Melancholie, das wirkt wie ein Monolog aus einer sophokleischen Tragödie, so

malte er seine Amazonenschlacht, eines der wenigen »nackten« Bilder des Jahrhunderts von der ganz unbefangenen, geschlechtslosen Nacktheit der Antike. Italien hatte ihn erlöst von allem unwahren und absichtlichen Wesen, wie es die französische Kunst seit Delaroche entstellte, von der Theaterempfindung, worunter er jede Aufdringlichkeit in Costüm, Schminke, Pose und Bewegung, Beleuchtung und Scenerie zu verstehen pflegte. An Stelle der gewohnten Modellwirthschaft mit ihren absichtsvollen Stellungen und Grimassen setzte er eine einfach grosse plastische Formensprache. Sein Studium erscheint als ununterbrochene Uebung des Auges, das Wesentliche, die grossen Linien in der Natur wie im menschlichen Körper sehen zu lernen und festzuhalten.

Im Vollbesitz dieser Kräfte, die er in der elementaren Einfachheit und heroischen Grösse römischer Landschaft, im steten Verkehr mit den grossen Alten gesammelt, entschloss er sich im Sommer 1873, einem Ruf an die Wiener Akademie Folge zu geben. Seine Freunde jubelten. Endlich schien der im Auslande verlassen Arbeitende in der Heimath eine Stätte gefunden zu haben, die ihm ein neues Leben bot. Er zählte wenig über vierzig Jahre. Allein so bald war Alles zu Ende. Aus Rom in die unruhige Grossstadt, die soeben allen Taumel der Gründerzeit erlebte; aus der Nähe Michelangelos in die Nähe Makarts! Die Entwürfe zu einem Titanencyklus, die er nach seiner Ankunft begann, versprachen das Grösste. Sie zeigen eine Sicherheit und Majestät, die ihresgleichen nicht findet in der deutschen Kunst jener Jahre. Zur Vollendung sollten sie nicht gelangen.

Nur auf römischer Erde als Antaeus sich fühlend, verlor Feuerbach in Wien die Kraft. Zurückhaltend, von angebornem Feingefühl, eine geheimnissvolle, ideale Faustnatur, die nur widerwillig einem Fremden den Einblick in ihr Inneres gestattete, wie in seiner Kunst auch im Leben vornehm und einfach, alles Gespreizte und Pathetische als Maler wie als Mensch hassend, herb, hart und rücksichtslos in seinem Urtheil, einsam und stolz, war er wenig geeignet, sich Freunde zu werben. Die Gleichgültigkeit, mit der sein Entwurf zum Titanensturz auf der Wiener Ausstellung empfangen wurde, verletzte ihn tödtlich. Wien, wo man so gerne lacht, lachte. Die Kritik urtheilte schroff und ablehnend. Er verliess Wien und ging nach Venedig. Das tragische Schicksal einer Reisegesellschaft, die musicirend bei einer nächtlichen Fahrt auf dem Lido ertrank, gab

ihm noch die Anregung zu seinem letzten Bild, dem »Concert«, das, unfertig nach seinem Tode vorgefunden, in den Besitz der Berliner Nationalgalerie kam. Am 4. Januar 1880 starb er vereinsamt in einem Hotel Venedigs.

Hier ruht Anselm Feuerbach,
Der im Leben manches malte,
Fern vom Vaterlande, ach,
Das ihn immer schlecht bezahlte

lautet die Grabschrift, die er selbst für sich vorschlug. Und die Nachwelt möchte sie umändern:

Hier ruht ein deutscher Maler,
Bekannt im deutschen Land;
Nennt man die besten Namen,
Wird auch der seine genannt.

Doch man darf auch nicht zu weit gehen. Feuerbach selbst hat einmal in vertrautem Gespräch von sich gesagt, wenn man einst die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts schreibe, werde man seiner wie eines Meteors Erwähnung thun. So vereinzelt und zusammenhangslos mit dem künstlerischen Streben seiner Zeitgenossen glaubte er dazustehen, dass er sich zu dem Ausspruch berechtigt hielt: »Glaube mir, nach 50 Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen was ich war und was ich wollte.« In Wahrheit verdankt er seine Auferstehung weniger seinen Bildern als dem »Vermächtniss.« Ein Buch hat Deutschland die Augen für Feuerbachs Grösse geöffnet und seitdem ist die Feuerbachverehrung fast ins Extrem gegangen. Zeitlebens war er in den Blättern — wie fast jeder grosse Künstler, der nicht das Greisenalter erreichte — ziemlich unverständig behandelt worden. Die Kritiker tadelten die grauen Töne, die Kunstfreunde klagten über die unpatriotischen Stoffe oder vermissten die erzählende Anekdote. Seine Verehrer waren die vornehm stillen Leute, die nicht laut loben. Eine Anerkennung drang nicht zu ihm und das hat sein Leben vergiftet. Es ist schön von der Nachwelt, dass sie gut zu machen sucht, worin die Mitwelt fehlte. Aber wenn er sogar als Bahnbrecher hingestellt wurde, dessen Malerei die Kunst der Zukunft bedeute, so ist das ein Satz, den eine *spätere* Nachwelt wohl nur zögernd unterschreiben wird.

Feuerbach bietet ein Problem mehr der psychologischen als der künstlerischen Analyse. Wer das »Vermächtniss« gelesen, fühlt das Persönliche dieser Werke. Er sieht in ihnen Bekenntnisse einer sehr



Feuerbach: Porträt einer Römerin.

stolzen, unzufriedenen, leidenden Seele, in ihrem Meister keinen nachgebornen Sohn der Renaissance, sondern einen Modernen, den das Fieber der Décadence durchschüttelt. Feuerbach erscheint in seinem Buche als der Ersten einer, der all' die geistigen und seelischen Widersprüche, die das 19. Jahrhundert züchtet, in seinem Innern mitempfand, sie als eine Art höheren verfeinerten Zustandes sogar mit einer gewissen Zärtlichkeit pflegte, als der Ersten einer, der ganz in Bourgets und Verlaines Sinne Psychopathologie unter dem Mikroskop betrieb, mit müder Seele und blasirtem Gefühl das Raffinement der Einfachheit suchte. Und diese müde Resignation scheint dann auch aus seinen Bildern zu sprechen. Keiner von den Alten hatte diese moderne Melancholie, diesen Hauch von Schwermuth, der über Feuerbachs Arbeiten brütet. Schon die jungen Frauen um Dante sind von jener Trauer erfüllt, die mitunter am Abend schwüler Sommertage die Jugend überkommt, wenn eine Vorausahnung der Vergänglichkeit der Dinge sie anfliegt. Es ist, als würden diese Gestalten alle einst in's Kloster gehen oder wie Iphigenie einsam am Ufer eines Meeres sitzen, über das keine Schiffe für sie heranfahren. Und es ist gewiss kein Zufall, dass gerade Iphigenie sich des Künstlers so bemächtigte, dass er immer von Neuem ansetzte, ihr Gestalt zu geben, und dass neben sie später Medea trat, als Verkörperung noch höherer Verlassenheit, die des Künstlers Seele erfüllte. Die Kolchierin, die fröstelnd am Ufer des Meeres sitzt, von den Gefühlen des Verlassenseins durchschauert; des Agamemnon Tochter, die das Land der Griechen mit der Seele sucht, vor ihr ein endloses Meer weit und grau wie die Sehnsucht — das ist der vereinsamte Feuerbach selbst, der gleich Hölderlin, dem Werther Griechenlands, in ein traumhaftes Hellas wie in glückliche Gestade flüchtet, um Ruhe zu finden



Feuerbach: Pietà.

für die kranke Seele. Sein Gastmahl des Plato hat nicht jene übermüthige Sinnlichkeit, die Mischung von Esprit und Ueppigkeit, von Maass und Unmaass, die das athenische Leben unter Perikles kennzeichnet, auch nicht die olympische Heiterkeit, mit der Rafael den Stoff geschildert hätte. Ein Hauch mönchischer Askese liegt jede Freude dämpfend darüber. Diese Griechen haben die Schmerzen gekostet, die das Christenthum in die Welt gebracht. Oder sein Parisurtheil in Hamburg. Lebensgrosse nackte Frauen, Amoretten, südliche Landschaft, bunte Gewänder, goldene Geräthe, glänzender Schmuck. Schönheit — das sind die Elemente des Bildes — und wie wenig vermitteln solche Worte den Eindruck. Feuerbachs drei Göttinnen haben etwas Unbehagliches, als wüsste jede voraus, sie bekäme den Apfel nicht. Ebenso unerfreut sitzt Paris da. Und indem Feuerbach die Amoretten von Boucher herübernahm, kennzeichnete er desto schärfer den Gegensatz zwischen dem hellenischen Märchen, das er schildert, und der Leichenbittermiene, mit der er es thut. Die Heiterkeit der antiken Seele ist temperirt durch die Melancholie des modernen Geistes. Er erzählt die alten Legenden, wie nie ein Grieche und nie ein Renaissancemeister sie erzählt hätte. Der Olymp füllt sich mit dem Nebel, der Farbe des Nordens, mit der Melancholie einer späteren, nervöseren und deshalb in ihren Stimmungen nuancenreicheren Zeit, einer Zeit, die zugleich schwermüthiger und von Problemen mehr beunruhigt ist, als das alte Hellas. Feuerbachs Bilder sind Octaven in der Sprache Tassos, doch von einer klagenden Stimmungs-



Feuerbach: Iphigenie.

lyrik, die Tasso ihnen nicht gegeben hätte. Ueber dem Griechenland der Renaissance lachte hellster Sonnenschein, über dem Feuerbachs ist eine trübe regnerische Novemberstimmung gelagert. Selbst Arbeiten von ihm wie die »Kinder am Meeresstrand« und das »Idyll« zeigen wehmüthig leidende Naturanschauung, jenes Milde, Gedämpfte, das Burne Jones hat: als seien diese Blüthen der Menschheit nur dazu da, in unaufgegangenen Knospen zu verkümmern; als stehe man am Ende einer Schöpfung, der wahre Jugendfreude nicht mehr einzuhauchen. Selbst die fünf jungen Mädchen, die auf dem Bilde »Im Frühling« im Freien musiciren, sehen aus wie junge Wittwen, die in elegische Liebesklage um den Gatten die ganze Zartheit ihrer Seele legen.

Zu diesem trauernd resignirten Ausdruck kommt die unheimliche Bewegungslosigkeit der Gestalten. Seine Figuren reden nicht und lachen nicht und weinen nicht, sie kennen keine Leidenschaften und Leiden, die sich in Gliederverrenkungen aussprechen. Alles trägt das Gepräge erhabener Ruhe, derselben Ruhe, durch die sich Werke Gustave Moreaus, Puvis de Chavannes' und Burne Jones' von den ekstatisch pathetischen Tiraden der Romantiker unterscheiden. Das ist an Feuerbachs Werken der Stempel seiner eigenen Natur, der Stempel moderner Décadence. Die antike Schönheit ist in einen geheimnissvollen Schleier gehüllt, das Leben wie von einem wehmüthigen Licht, das über alten Welten liegt, beleuchtet. Wie herzzerreissend schrill wirkt oft der melancholische Hauch dieser gedämpften bläulichen Töne. Dass die Farbe der echte Ausdruck des Gemüthslebens ist, zeigt sich bei Feuerbach deutlich. Als er seine Laufbahn begann,



Feuerbach: Medea.

den Kopf voll Ideale und das Herz voll Hoffnungen, da jauchzten seine Bilder in venetianischer Festfreude, in goldig saftigen vollen Accorden; als »Glück auf Glück im Zeitenstrom gescheitert«, da werden sie bleiern und griesgrämig und leichenhaft. Wie Frans Hals in seiner letzten Zeit, als seine Mitmenschen ihm selbst nur das Nothwendigste zum Leben verabfolgten, auch den Gestalten seiner Bilder nur noch soviel Farbe bewilligte, um sie als Menschen, als lebendige Menschen erscheinen zu lassen; wie Rembrandts magischer Goldton in den trüben Tagen seines Bankerotts in mürrisches monotones Braun überging — so liegt über Feuerbachs Bildern eine tiefe Traurigkeit — etwas wie Erinnerung und Reue, jene Traueratmosphäre und schwarze Abendstimmung, die die Fledermaus liebt. Auch als Colorist hat er schon die schwermüthige Blasirtheit vom Schlusse unseres Jahrhunderts.

Das unterscheidet ihn von seinen Zeitgenossen. Die andern Idealisten jener Jahre schrieben ohne Zögern mit der Leichtigkeit des Kalligraphieprofessors ihre Bilder hin, sie erinnerten sich, arrangirten Reminiscenzen und rieben sich selbstzufrieden die Hände, wenn sie ihrem Vorbild nahe gekommen. Den Pulsschlag des 19. Jahrhunderts fühlten sie noch nicht, und Unpersönlichkeit war ihre Note. Feuerbach, der nervöse Grübler, war eine Persönlichkeit. Die menschliche Seele, die lebendige, leidende, menschliche Seele feierte in seinen Werken nach langer Abtödtung ihre Renaissance. Unter ihrem Einfluss verwandelte sich die flaue Schönmalerei der Andern in modernen

Pessimismus und schmerzliche Resignation. Je mehr er diesen Stimmungen nachgab, je mehr er modern, je mehr er Feuerbach wurde, um so mehr entfernte er sich aber von den Kunstwerken, die seinen Zeitgenossen und ihm selbst als ewige Muster vorschwebten. Man wirft ihm Seltsamkeiten und wunderliche Bizarrerien vor. Die Kritiker erinnern ihn daran, wie sehr er von den Linien seiner Vorbilder abgewichen; sie fragen ihn entrüstet, warum er, der kranke, nervöse, überreizte, zarte, blasse Mann, der unsicher schwankende, gequälte Geist nicht so male wie der heiter improvisirende Rafael, der von Festjubel umflossene Veronese, der fleischfrohe, strotzende Rubens. Und Feuerbach wird an sich selbst irre. Er empfindet — wie Gros in Frankreich —, was seine Stärke war als seine Schwäche. Er steht noch nicht souverän über den Alten, wie Bœcklin und jene andern Idealisten der Gegenwart. Er durchläuft das Leben in immer erneutem Erstaunen über das Neue, das ihm in den Werken früherer Jahrhunderte aufgeht. Die Nerven der Décadence vibriren, das Blut des 19. Jahrhunderts pulsirt in ihm — aber er möchte stilvolle Nachahmungen geben. Die Geschichte jedes seiner Werke ist ein Kampf, ein verzweifeltes Ringen zwischen der Individualität des Künstlers, seinem eignen innern Fühlen, und dem »absoluten Schönen«, das kalt, unbeugsam, ausser ihm schwebte. Kühn setzt er in den ersten Zeichnungen an; man kennt seine Hand und sagt: das kann nur Feuerbach gemacht haben. Doch dann lässt sich schrittweise von Skizze zu Skizze verfolgen, wie er sich abmüht, dass das fertige Bild möglichst wenig ein Feuerbach sei. Das Persönliche, Individuelle, das die Zeichnungen hatten, geht verloren, das Feuerbachische in der Composition, die persönliche Zuthat des Künstlers wird verwischt und dadurch schliesslich im Gemälde der wunderliche Anblick hervorgebracht, als habe ein echter alter Venezianer es als Gespenst gemalt. Und Feuerbach fühlt die Dissonanz. Er fühlt, dass er sich selbst nicht mehr voll ausspricht und doch auch den Alten nicht gleichkommt. Er fügt ganz conventionell entlehnte Figuren wie die Boucher-Amoretten im Parisurtheil bei, Figuren, gegen die sich jede Faser seines Wesens sträubte, — nur um eine äusserliche Aehnlichkeit mit alten Bildern, den Eindruck von Festfreudigkeit, Jubel, Renaissancestimmung zu erzielen, und kommt sich, wenn er seinem Werke gegenübersteht, wie ein Todtengräber in Harlequinjacke vor. Verzweifelnd beobachtet er sich selbst und empfindet eines Tages seine Productionskraft als erschöpft. Herrlich und unnahbar starrt ihm die



Feuerbach: Gastmahl des Plato.

Kunst der Classiker von den Wänden der Galerien entgegen, hochdramatisch ringt er mit ihr auf Tod und Leben Feuerbach will er nicht sein und Classiker kann er nicht werden. Der Vorhang sinkt und die Tragödie endet. Solche Schicksale waren gewiss auch früher da, in unserer Zeit aber häuften sie sich und erscheinen um so trauriger, weil sie nie den Durchschnittsmenschen, sondern nur grosse, besonders begabte Naturen treffen. —

Diese Dinge, eine stille historische Predigt, liest man mit dem »Vermächtniss« aus Feuerbachs Werken heraus. Da bekommen »seine Bilder Zungen«; es klingt aus ihnen wie der Schrei aus einer Menschenbrust; die ganze Tragik seiner Entwicklung, was ihm gelang und unerreichbar blieb, wird gegenwärtig. Doch werden spätere Generationen, die nicht mehr psychologisch, sondern nur künstlerisch zu ihm Stellung nehmen, Geschlechter, denen er in seiner ethischen Grösse nicht mehr so nahe steht, vor den fertigen Gemälden auch derlei fühlen? Wird er für sie Bahnbrecher oder Nachahmer, Vorläufer oder Epigone sein? Wird er neben Bœcklin und Watts oder neben Couture und Ingres seinen Platz erhalten? Ein Glück vielleicht, dass man in der Kunstgeschichte zuweilen auf Persönlichkeiten stösst, die jeder chemischen Analyse spotten. Feuerbach ist eine grosse Erscheinung innerhalb der deutschen Kunst jener Jahre. Seine Kunst ist eine vornehme, von illustrativem Beigeschmack und lärmender Farbenbuntheit freie, aristokratische Kunst. Auch seine Gestalten posiren, aber nie unschön, nie ausdruckslos, nie

theatralisch. Und hauptsächlich dieser Umstand, dass er in einer Zeit, da das Declamiren allgemein war, nicht declamirte, wenigstens nicht aufdringlich pathetisch, weist ihm eine sehr hohe Sonderstellung unter den deutschen Malern der Uebergangszeit an. Er ist immer einfach, ernst, grandios. Alles hat Stil bei ihm, und das macht ihn so eigenartig innerhalb einer Kunst, die so oft kleinlich ist. Anders aber gestaltet sich das Urtheil, wenn man ihn mit den Franzosen und den Alten vergleicht. Ein Meteor war Feuerbach nicht, sondern er stand auf dem Boden der Coutureschule und schwang sich später zu noch grösserer Einfachheit dadurch empor, dass er auf reinere Quellen, auf die Venezianer und Römer zurückging. Er ist herber, männlicher als Couture, aber er ist, wie er in seinen fertigen Bildern dasteht, ein aus Venedig gekommener Römer des Cinquecento, kein Originalgenie des 19. Jahrhunderts wie Bœcklin etwa. Bœcklin malt die antiken Gestalten in ihrer ewigen Fülle und Jugend, er ist ganz modern in seiner Empfindung, modern in seiner hochentwickelten Technik. Feuerbach steht technisch bald auf französischem, bald auf venezianischem oder römischem Boden; und er ist in seiner Empfindung ein Nachahmer der Cinquecentisten oder wenn man will ein Phänomen des Atavismus. Seine Schriften und Zeichnungen weisen ihn der Gegenwart, seine Bilder der Vergangenheit zu. Das moderne Temperament bricht, künstlich zurückgedämmt, nicht mehr hervor, die Nervosität spielt nie eine Rolle, kein menschlicher Laut dringt aus seinen Gestalten. Er lernte durch die Brille der grossen Alten über alles Kleinliche des Lebens wegsehen, aber hat diese Brille nie abgesetzt. Dieser moderne Mensch, der als Schriftsteller so nervös war, versuchte als Maler dem Ideal zu Liebe überhaupt keine Nerven zu haben. Man wünscht sich vor manchen seiner Bilder einen Ofen in die Nähe, sie wirken so kalt, dass man fröstelt. Was an ihnen uneingeschränkte Bewunderung fordert, ist sein gewaltiger Künstlerernst; es spricht daraus eine heilige Ruhe, aber man darf, wenn man ihn als Bahnbrecher hinstellt, doch nie vergessen, dass auch er nicht selbständig wie etwa Millet, sondern nur am Gängelband der Meisterwerke einer vergangenen grossen Epoche zu dieser Grösse der Anschauung gelangte, am Gängelband gerade jener Meisterwerke, von deren betäubendem Einfluss sich die moderne Kunst erst frei machen musste, bevor sie zum Bewusstsein ihrer selbst gelangte.

Zusammen mit Feuerbach, nachdem er gleich diesem sich vorher auf der Antwerpener Akademie coloristische Erleuchtung geholt, war

der Frankfurter *Victor Müller* 1849 zu Couture gegangen. Er lebte dann bis 1858 an der Seine und wurde hier namentlich von Delacroix beeinflusst, vielleicht auch ein wenig von Courbet berührt. Wenigstens scheint seine »Waldnymphe«, ein im Walde liegendes üppig volles Weib, das ihn 1863 zuerst in Deutschland bekannt machte, dem gesunden Realismus und der saftig breiten Malweise des Meisters von Ornans nicht fern zu stehen. Sonst hat er sich wie Delacroix fast ausschliesslich mit Shakespeare beschäftigt. Hamlet am Grabe Yoricks, Ophelia, Romeo und Julie, Hero und Leander waren Bilder von tiefer sonorer Farbengluth, die Charaktere mit grosser geistiger Concentration erfasst und auch die umgebenden Landschaften von jener düstern Naturpoesie erfüllt, die bei Delacroix so unheimlich den Eindruck der menschlichen Tragödien steigert. Victor Müller war ein rücksichtsloses kühnes Talent voll südlicher Gluth und wilder Romantik, ein mächtiger kraftvoller Realist, der dem hohl pathetischen Schönheitsideal seiner Zeit nie einen Schritt entgegenging. Er erfreut in einer Periode, die fast durchaus von dem Streben nach flauer rundlicher Schönheit beherrscht war, durch eine gesunde herzerfrischende »Hässlichkeit«. Alle Köpfe seiner Bilder waren mit religiöser Andacht nach der Natur gemalt von einem Manne, der offenbar die Jugendwerke Riberas und Caravaggios liebte. Und ebenso staunenswerth ist die Macht des Ausdrucks, das ernste, tiefe Pathos, das er in Gesten und Physiognomien erreichte. Während Makart in seiner Balkonscene aus Romeo und Julie nicht über hohle Theateraffektirtheit herauskam, ist sie bei Victor Müller von blutsaugender, sinnlicher Leidenschaft durchglüht. Ein neuer Delacroix schien geboren, ein phänomenales Talent am Himmel unserer Kunst schien aufzugehen, und Deutschland musste diesen grössten Sprossen des Romantismus ebenso zu Grabe tragen, bevor er sein entscheidendes Wort gesprochen, wie es den grössten Sohn der Carton-Aera, Rethel, in der Blüthe seiner Jahre verlor.

Von den Anderen, die mit Feuerbach und Müller die Wallfahrt nach Paris antraten, hat als Künstler Keiner eine ähnliche Bedeutung. Ihr Verdienst war, dass sie dort sich zu verhältnissmässig guten Technikern ausbildeten und zurückgekehrt das neue Evangelium in Deutschland lehrten. Dem technischen und coloristischen Uebergewicht, das gediegene französische Schulung ihnen lieh, verdankten sie ihre rauschenden Erfolge in den 50er Jahren. Sie waren damals die besten deutschen Maler, und gross in einer Zeit, als das Können

neu und selten war. Als es etwas Gewohntes und Alltägliches geworden, blieb wenig übrig, was sie über das Niveau hob.

Das gilt von der ganzen Berliner Schule der 50er und 60er Jahre. Der selbständigste der vielen von der Spree, die nach der Seine pilgerten, ist wohl der früh verstorbene *Rudolf Henneberg*. Die Technik verdankt er Couture, in dessen Atelier er seit 1851 arbeitete, die Stoffe den deutschen Classikern. Geborener Braunschweiger fühlte er sich besonders zu seinem Landsmann Bürger hingezogen und wurde ein nordischer Balladenmaler mit französischer Technik. Bewegung, Lebhaftigkeit, Wildheit, eine gewisse romantische Unheimlichkeit, wie sie der nordischen Ballade eignet, sind wie bei Bürger Hennebergs hervorstechende Züge. Seine Bilder sind von eigenthümlich kräftiger, düsterer Poesie und kühner Phantastik. Unwiderstehlich, einem Wirbelwind gleich, rast in seiner wilden Jagd, der Illustration zu Bürgers Ballade, die ihm 1856 in Paris die goldene Medaille erwarb, der Jagdzug vorüber

»Und hinterher, bei Knall und Klang
Der Tross mit Hund und Ross und Mann.«

Düsseldorfische Wolfschluchtromantik verbindet sich mit Coutures coloristischer Noblesse in seinem »Verbrecher aus verlorener Ehre« von 1860. Und ein Theilchen, wenn auch ein kleines nur, des Geistes, der Dürers »Ritter, Tod und Teufel« schuf, lebt in seinem Hauptwerk, der vom Geist düster mittelalterlicher Romantik umwehten »Jagd nach dem Glück«, die seinen Namen zum gefeiertsten der Ausstellung von 1868 machte.

Das Gegentheil von Kraft, ein fast weiblicher, temperamentloser Maler, eine neue Auflage von Winterhalter, war *Gustav Richter*, dessen Popularität sich an den Fischerknaben und jene Odaliske knüpft, deren Reproduktion eine Zeitlang jede Näherin auf ihrer Broche trug und die in Farbendruck auf allen Handschuhkasten und Bonbonnièren prangte. Die virtuose Mache und funkelnde Stoffmalerei, die er in Paris sich angeeignet, machte ihn um 1860, nachdem Eduard Magnus von der Bühne getreten, zum berufensten Maler weiblicher Schönheit. Elegant in seiner Erscheinung, ein genussfreudiges Kind der Welt, wurde er der glänzende und verwöhnte Liebling der Gesellschaft, der Mittelpunkt einer ausgedehnten, bewegten Geselligkeit, mit Ruhm, Ehre und Auszeichnung überschüttet. Seine Arbeiten waren in einer Malweise durchgeführt, wie man sie

damals in Berlin nicht lernte, und von einer Hoffähigkeit, die für sehr vornehm gehalten wurde. Erst später trat die banale Leere und der geschmacklose Geschmack seiner Toilettenporträts zu Tage, und ihr ewig süsses, puppenhaftes Lächeln, ihr stets gleiches, gewinnend freundliches Auge fing zu langweilen an. In allen seinen lebensgrossen Chromolithographien ist eine Distinction der Mache und Erscheinung, wie sie seinen Originalen in der Natur vielleicht zu wünschen gewesen wäre, wo sie allerdings wohl persönlicher und menschlicher aussahen. Erst seit ihm in reiferem Alter das Glück eigenen Familienlebens bescheert war, hat er in einzelnen Familienbildern — den Porträts seiner Knaben und seiner Frau — Werke geschaffen, die seinem Namen ein gewisses Fortleben sichern. Dieser letzten Periode gehört auch das Idealporträt der Baronin Ziegler als Königin Luise an, das ein so volksthümliches Bild in Preussen wurde. Richters grosse Compositionen, die einst das Entzücken der Ausstellungsbesucher waren, sind heute vergessen. An »Jairi Töchterlein«, das 1856 als hohe coloristische Leistung bewundert wurde, fällt, nachdem es im Colorit längst überholt ist, nur noch das Unzulängliche, Theatralische der Charakteristik in die Augen, das Aeusserliche, gefallsüchtig Banale dieses schönen jungen Mannes, der sein Wunder mit declamatorischer Pose thut. Der für das Münchener Maximilianeum gemalte Bau der Pyramiden mit seinem wimmelnden Leben dunkelfarbiger Menschen und dem braunen Königspaar, das mit endlosem Gefolge zur Besichtigung gekommen, ist ein ethnographischer Riesenbilderbogen, der den Aufwand zwölf langer Arbeitsjahre nicht lohnte.

Otto Knille lernte in Paris grossen Leinwand- und Mauerflächen furchtlos gegenübertreten und wusste mit diesem französischen Pfunde bei Erledigung der vielen monumentalen Aufträge, die ihm in Preussen zu Theil wurden, ebenso tadellos wie uninteressant zu wuchern. Von *Julius Schrader* sind einige gute Bildnisse länger frisch geblieben als die Historienbilder, an die sich sein Ruhm knüpft. Sowohl der Tod Leonardo da Vincis wie die Uebergabe von Calais an Eduard III., Wallenstein und Seni bei ihren astrologischen Studien, der sterbende Milton und Karls I. Abschied von seinen Kindern sind nur ein Collectivecho dessen, was die Pariser Ateliers ihm übermittelt hatten. Delaroche, die illustrativ-theatralische Historienmalerei, forderte, nachdem sie in Belgien umgegangen, in den nächsten Jahrzehnten in Deutschland ihre Opfer.

Auch hier waren ähnliche politische und literarische Vorbedingungen gegeben. Ein zurückgebliebenes, mit sich unzufriedenes Volk sehnte sich nach Thaten und Ruhm. Durch die Schilderung der grossen Dramen der Vergangenheit sollte die Seele aufgewühlt werden wie schlaffer Leib durch Massage. Und wie in Frankreich ebnete die Geschichtswissenschaft für die Malerei den Boden. Während den Romantikern die verschiedenen Zeitalter noch träumerisch in einander flossen und die Hohenstaufenzeit ihres wehmüthigen Charakters wegen den Leitton für die gesammte deutsche Geschichte abgab, war seit den 30er Jahren die wissenschaftliche Geschichtschreibung als Macht in die Literatur eingetreten. Schlosser begann die »universalhistorische Uebersicht der Geschichte der alten Welt«, die zu neun Bänden anschwoll und mit unerreichter Vollständigkeit das Culturleben des Alterthums darstellte. Seine Geschichte des 18 Jahrhunderts wurde noch bahnbrechender, da er hier nach Voltaires Vorgang Sitte, Wissenschaft und Literatur in die Schilderung der politischen Ereignisse hereinzog. Auf die schroffe Subjectivität Schlossers folgte die wissenschaftliche Objectivität Rankes, der, ein Meister der Quellenkritik, das Papstthum nach der Reformation, den französischen Königshof, die Fürstenpolitik der Reformationszeit, Cromwell und die Helden des aufstrebenden Preussen in feinen Silberstiftporträts zeichnete. Luden, Giesebrecht, Leo, Hurter, Dahlmann, Gervinus und viele Andere begannen ihre grosse Thätigkeit. Gleich der französischen suchte die deutsche Malerei aus den Ergebnissen dieser wissenschaftlichen Forschungen Nutzen zu ziehen, und Schnaase war der erste, der im Kunstblatt 1834 die geschichtliche Malerei als dringende Forderung der Zeit, die Pflege des historischen Sinnes in einer so trostlosen Epoche als »wahrhaft religiöses Bedürfniss« hinstellte. Bald darauf begann Vischer die Historienmalerei als neues Evangelium zu predigen. Die Geschichte, sagt er, ist die Offenbarung Gottes. In ihr enthüllt sich sein Wesen, wie in den heiligen Schriften der Religion. Die geschichtliche Malerei ist somit die Vollendung und vollkommene Bethätigung derjenigen Principien, die vor 5 Jahrhunderten durch Giotto den Aufschwung der neuen christlichen Malerei herbeiführten; sie ist, durch die Entwicklung aller Wissens- und Lebensformen hervorgerufen, gleichsam die letzte und höchste Stufe, zu der sich die Heiligenmalerei entwickeln kann; sie ist die letzte Vollendung der Heiligenmalerei selber. »Wer stellt den heiligen Geist würdiger dar, derjenige, der ihn als Taube über einem Bündel von



Lessing: Die Hussitenpredigt.

Strahlen malt, oder derjenige, der einen edlen grossen Mann, einen Luther, einen Huss im Feuer der göttlichen Begeisterung vor mich hinstellt?« Etwas davon hatte Strauss schon vorgeschwebt, als er den Cultus des Genius als Surrogat der Religion empfahl. Nachdem der zum Nazarenerthum verflüchtigten religiösen Kunst die glaubenslose Gedankenmalerei und Satire gefolgt war, wird jetzt die reine Geschichte in Stiefeln und Sporen als Religion der Zeit verkündet. »Wir stehen«, sagt Hotho in seiner Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei, »mit unserer Kenntniss, Bildung und Einsicht auf einem Gipfel, von dem aus wir die ganze Vergangenheit überschauen. Der Orient, Griechenland und Rom, das Mittelalter, die Reformation und moderne Zeit breiten sich mit ihrer Religion, Literatur und Kunst, ihren Thaten, ihrem Leben, wie ein universelles Panorama vor uns aus, das wir mit universellem Sinn für die Eigenthümlichkeit jedes Volkes, jeder Epoche, jedes Charakters auffassen sollen. In dieser Weise sich in die Vergangenheit zu vertiefen, ihr die innerste Bedeutung ihres Daseins abzufragen, das Erstorbene durch



Carl Piloty.

Wissenschaft zu erwecken, das Verschwundene durch die Kunst zu erneuern und die Gegenwart so zur nachlebenden, mitempfindenden Mnemosyne der Vergangenheit zu erheben, das ist die erquickende Greisenarbeit unserer Zeit, der sich ihre besten Kräfte zu widmen haben.

Der erste, der in diesem Sinn in Deutschland wirkte, war *Lessing*, ein grosser Landschafter und liebenswürdiger kluger Mann, dessen Haus in Karlsruhe viele Jahre hindurch den Sammelplatz der vornehmen Welt bildete und das jeder Anfänger, jedes junge Talent, um Protection zu finden, aufsuchte. Während einer Krankheit im Winter 1832/33 bekam er Menzels »Geschichte der Deutschen« in die Hand, las hier die Geschichte von Huss und den Hussiten und begann bald darauf mit der Hussitenpredigt die Reihe der Gemälde, die — anknüpfend an den durch Strauss' Leben Jesu actuell gewordenen Gegensatz von Autorität und Freiheit — den Kampf zwischen Kirche und Staat, den Streit der Päpste mit den Kaisern, den Conflict zwischen freier persönlicher Ueberzeugung und bindender Tradition zum Gegenstand hatten. Huss vor dem Concil, Huss' Gang zum Scheiterhaufen und die Verbrennung der Bannbulle wurden bei ihrem Erscheinen von orthodox protestantischer Seite sehr zeitgemäss befunden, da man darin bald Proteste eines Protestanten gegen die katholisirenden Kunsttendenzen der Nazarener, bald scharfe Epigramme auf die in Preussen unter Friedrich Wilhelm IV. herrschende katholisirend-pietistische Richtung sehen wollte. Von historischem Interesse sind sie nur insofern, als Lessing darin schon vor dem französischem Einfluss den Weg vorzeichnete, auf dem sich die deutsche Historienmalerei, deren Mittelpunkt durch Piloty München wurde, in den nächsten Jahren bewegte.

Pilotys Ruhm ist, auf der Hochburg der idealistischen Cartonzeichner die Fahne des Colorismus aufgepflanzt zu haben. Zwar waren es nur abgelegte Tricots Delaroches, doch da er neben solidem Können auch pädagogische Fähigkeiten ersten Ranges besass und so



Piloty: Seni vor der Leiche Wallensteins.

der deutschen Kunst in seiner Person alle Eigenschaften brachte, die sie ein halbes Jahrhundert lang entbehrte, ist sein Auftreten trotzdem ein überaus folgenreiches gewesen. Noch heute wirkt in der neuen Pinakothek neben Kaulbachs Jerusalem und Schnorrs Sündfluth der Seni wie der Anfang einer neuen Zeit. Hatten vorher die berühmtesten Münchener einen Stolz darin gesucht, nicht malen zu können und mit verächtlichem Achselzucken auf die »Colorirer« herabgeblickt, so war hier Alles erreicht, was die Jugend an Gallait und Bièfve bewundert hatte. Diese erstaunliche Offenbarung der Farbe wurde 1855 in Deutschland als etwas Unerhörtes, unbedingt Vollkommenes gepriesen. Da war nichts mehr von der kleinlichen, bunten, körperlosen Malerei, die vorher herrschte. Wie das Morgengrauen in das unheimliche Zimmer um den Ermordeten spielte, wie die Kleider und seidenen Vorhänge durcheinander schimmerten, war das Entzücken der Künstler, während der Laie mit dem gedankenvollen Seni über Heldengrösse und Weltgeschick philosophirte. Piloty galt mit einem

Schlage als erster deutscher Maler; er war die Zukunft, er wurde der Führer, zu dem das junge München emporschaute. Keiner vor ihm hatte einen Kopf, eine Hand, einen Stiefel so zu malen gewusst, Keiner »konnte« so viel, und vermöge dieser technischen Tüchtigkeit stiftete er auch eine Schule, wie sie München noch nicht gesehen hatte. Die Folge seines Auftretens war, dass die Stadt bald besonders reich wurde an Malern, die ihr Handwerk gründlich verstanden. Was ein Akademieprofessor seinen Schülern geben kann, die tüchtige zeichnerische und coloristische Grundlage, das empfingen die jungen Leute von Piloty, der also mit mehr Recht als Cornelius bei seinem Tode hätte sagen können: »Wir hinterlassen eine bessere Kunst als wir sie vorgefunden«. Er, der Entdecker und Pfleger so vieler Talente, hinterliess, als er starb, eine wohlgedrillte Malergeneration, die, weit über die Grenzen Münchens hinaus, ihm den Ehrentitel eines Praeceptor Germaniae sichert. Und die Münchener Malerei bietet dabei nicht einmal das Bild leidenschaftlicher und erbitterter Kämpfe, wie sie die Pariser Romantiker gegen die Classiker David'scher Schule bestanden. Die Garde starb nicht, aber sie ergab sich und zog sich mit dem Michel im Knopfloch in's otium cum dignitate zurück. Das Terrain blieb unbestritten dem neuen Geschlecht, das durch kein Band der Tradition mit dem vom Schauplatz abgetretenen verknüpft war, einer unphilosophischen, unpoetischen Generation, deren einziges Streben dahin ging, den durch unabänderliche Umstände zerrissenen technischen Faden wieder zu knüpfen.

Mit fast unheimlicher Schnelligkeit hat sich diese Umwandlung vollzogen. Noch zu Lebzeiten des Cornelius erreichte der französisch-belgische Colorismus seinen End- und Höhepunkt in Makart, bei dem die Farbe wie ein elementares Ereigniss auftrat, alles überfluthend und nivellirend, mit der Macht des Absolutismus. In demselben Jahre, als Cornelius starb, machte die »Pest in Florenz« ihre Runde durch die Welt. Schon Schwind und Steinle, jene beiden Wiener Kinder, unterschieden sich durch ein gewisses coloristisches, lyrisch-musikalisches Element von der gedankentiefen Formenstrenge und plastischen Klarheit der deutschen Genossen. Und so war es auch jetzt ein Oesterreicher, der das farbenblinde Auge der Deutschen wieder an Farbenpracht gewöhnte. Der Formensprache Michelangelos, wie sie Cornelius imitirt hatte, traten die Farbensymphonien der Venezianer gegenüber: Draperie und Geschmeide, Brokat und Sammet und üppige Frauenkörper.


Hans Makart.

Hans Makart war ein Genie der malerischen Lebensgestaltung. Mochte dieses Leben sich in seinem zum Ballsaal hergerichteten Atelier, auf der zum Festschauplatz gewordenen Ringstrasse oder auf der Leinwand abspielen — Alles verwandelte sich ihm in farbenschimmernde Dekorationen. Die wichtigsten Impulse wurden den verschiedensten Gebieten durch diese Farbenfreude gegeben. Er setzte der nüchternen Geschmacklosigkeit oder harten Buntheit der damaligen Damenmoden seine vornehm gestimmten, in satten schillernden Tönen gehaltenen Costümbilder gegenüber, die unternehmende Kleiderkünstler in die Wirklichkeit übersetzten. Der Makarthut, die Makartrosen, das Makartbouquet — gewiss sehr altmodisch heute — verbreiteten sich über die Welt. Durch das Eingreifen Makart's wurde das ganze Gebiet des Kunstgewerbes malerischen Gesichstpunkten unterthan gemacht. Orientalische Teppiche, schwere Seidenstoffe, japanische Vasen, Waffen, eingelegte Möbel bildeten fortan die Hauptelemente der Dekoration. Die vornehme Welt umgab sich mit kräftigen Farben; an die Stelle der Tapeten traten Portièren und Gobelins, die Plafonds wurden bemalt; bunte Schirme standen am Kamin. Der kahle Biedermaierstil wich und ein heiteres Aufjauchzen der Farbe begann. Im Atelier des Meisters waren die feinsten Blüthen aller Kunstepochen, reich ornamentirte deutsche Renaissancetruhen neben chinesischen Idolen und griechischen Terrakotten, Smyrnaer Teppiche und Gobelins, alte Italiener und Niederländer neben antiken und mittelalterlichen Waffen vereinigt. Und innerhalb dieses reichen Stilllebens von Prachtgeräthen, Waffen, Sculpturen, kostbaren Geweben und Costümen, die alle Wände und Winkel füllten, tauchten als weitere Dekorationsstücke ein Sammetrock, eine Reiterhose und ein paar zierliche Wallensteinstiefel auf. Ihr Träger war ein kleiner Mann mit dunkelschwarzem Bart, zwei stechenden schwarzen Augen und einem jener prächtigen breitgestirnten Köpfe, die gemeinhin als Kennzeichen des Genies gelten.

Auch Makart's Bilder sind solche Stillleben, aus denen Menschen auftauchen. Man hört Atlas und Seide rauschen, kostbare Brokatroben knistern, sieht Sammetportièren in schweren Falten niedergleiten; aber die Gestalten, die darin ihr Wesen treiben, sind nur Körper und keine Seele, nur Fleisch, keine Knochen, nur Farbe und keine Zeichnung. Er zeichnet da besser, dort schlechter, gut niemals und erscheint schon wegen dieses Mangels unsäglich klein neben den alten Venezianern, die in ähnlichen Darstellungen hochentwickelte Formenkenntniss mit rauschender Farbenpracht vereinten. Selbst sein Colorit, jene prangende saucige, von Delaroche stammende Asphaltmalerei, die einst Alldeutschland zur Bewunderung hinriss, erweckt keinen rechten Enthusiasmus mehr, und daran trägt nur theilweise der schnelle Verfall, das traurig ruinenhafte Aussehen der Bilder Schuld. Es ist von ihnen nicht viel mehr übrig als von jenem glänzenden Festzug, der für einen Vormittag die Strassen Wiens in Aufruhr setzte. Ton und Farbe sind nicht wie bei alten Gobelins mit den Jahren feiner und duftiger, sondern immer fleckiger und todter geworden. Aber würden sie, selbst frisch geblieben, dem coloristisch sensibler gewordenen Auge der Gegenwart noch zusagen?

Makart, der gepriesene Fleischmaler, hat eigentlich nie Fleisch malen können. Sein Fraueníncarnat ist oft blutlos weiss, oft von einem unangenehmen rosa Zuckerton überhaucht. Es fehlt seinen Gestalten der frische Blumenduft des Lebens, da sie nicht in der Berührung mit der Natur, sondern im Verkehr mit alten Bildern gezeugt sind. Von prüden Kritikern früherer Jahre wurde ihm Immoralität vorgeworfen, und, Gott wie stillvoll und schablonenhaft erscheint heute dieses Nackte, wie zahm diese Sinnlichkeit, selbst wenn nicht zufällig der Gedanke an die grosse, fleischfrohe, göttliche Sinnlichkeit des Rubens aufsteigt. Wie der an Farbenrausch ihm verwandte Robert Hamerling hat Makart einen starken Augenblickserfolg gehabt, aber wie bei jenem ist der Glanz der Schilderung schnell verblasst, und man erkennt nun, wie kränklich und dürftig das Thema war, das hinter der rauschenden Instrumentirung sich barg. Da seinen Geschöpfen von der Geburt an der rechte solide Knochenbau fehlte, können sie nicht mehr leben, seit ihr blühendes Fleisch gewelkt ist. Makart's Malerei war eine oberflächliche schwächliche Kunst. Sein Sinn ging nur auf das Aeusserliche. In Chile soll man grosse prunkvolle Façaden sehen, auf denen steht: Museo nazional, Theatro nazional — und dahinter ist nichts. So war für



Makart: Die Vermählung der Catharina Cornaro.

Makart die Welt ein Haus mit prunkvoller, farbenglühender Façade, doch ohne Wohnungen, in die der Menschheit Leid und Lust sich flüchtet. Seine Menschen denken nicht und leben nicht — sie sind nur Gestelle für prächtige Gewänder oder körperlich umgrenzte Flächen rosigen Incarnats; sie wirken gehirnlos, ausgestopft, animalisch. Seine Frauen reissen die Augen alle gleich nichtssagend auf und haben einen puppenhaft geistlosen Zug um die blanken, wie für den Zahnarzt blosgelegten Zähne — wenn sie Porträts sein sollen nicht minder, als wenn sie nur weibliche Formenlyrik treiben. Es war nicht klug von Makart, dass er je ein Bildniss malte. Er mochte sein Original nach Palma Vecchio, nach Rubens oder Rembrandt, als Semiramis oder als Japanerin drapiren, seine geistige Unfähigkeit blieb immer die gleiche. Die Poesie des Psychischen entging dieser Kunst.

Das Alles kann jedoch nichts daran ändern, dass Makart inmitten seiner Zeitgenossen, innerhalb jener von der Historienmalerei beherrschten und zu eigener Naturanschauung noch nicht durchgedrungenen Epoche trotzdem eine sehr hohe Stellung einnimmt. Poussin sagte von Rafael: Wenn ihr ihn mit den Modernen vergleicht, ist er ein Adler, wenn ihr ihn den Griechen nähert, wird er ein Sperling. So findet man auch bei Makart, wenn man an Veronese oder Rubens denkt, die Federn des Sperlings, aber unter den Mitlebenden in Deutschland erscheint er wie ein Adler. Während Alle, von denen er herkam, jene Piloty, Gallait und Delaroche nur in die Malerei verschlagene Historiker waren, hat Makart, wenn auch viel zahmer und kleiner, in seinem souveränen Künstlerthum mit Delacroix Verwandtschaft. Jene Freude an der rein malerischen Erscheinung, die sich beim Festzug auf der Ringstrasse und bei der Einrichtung seines Ateliers aussprach, war überhaupt das Grundprinzip seiner Kunst. Mit der Naivetät der alten Meister hat er sich in seinen Historien kühn über alle geschichtliche Treue hinweggesetzt, mit absoluter Respectlosigkeit vor Geschichtsbüchern Anachronismen begangen, über die sich jeder Kritiker ärgern konnte. Ihm, dem in prunkvollen Farbenoffenbarungen Schwelgenden kam es nur darauf an, dass diese kostümirten Menschen einen grossen coloristischen Akkord ergaben. Sein Auge war so ausschliesslich auf die Farbe organisirt, dass ihm jedes Bild auf der Palette zunächst als Farbenrausch aufging und er das eigentliche Thema erst nachträglich dazu erfand. Hatte Delaroche die Malerei in eine Sammlung flach nüchterner, wissenschaftlich pedantischer Geschichtsillustrationen verwandelt, so

gab ihr Makart wieder einen heiter festlichen Schwung. Die Nazarener waren Philosophen und Theosophen, die Romantiker lyrische Empfindungschwelger, Kaulbach war ein Geschichtsphilosoph Hegelscher Schule, Piloty ein prosaisch declamatorischer Geschichtslehrer. Makart war der erste deutsche Maler des Jahrhunderts. Seine Personen erschöpfen sich im Selbstgenuss ihrer blendenden äusseren Persönlichkeit. Frei wie jene Alten mit ihren Göttern und Legenden, schaltet er mit seinen Amoretten, schönen Frauen, Genien, Bacchanten und historischen Figuren und zieht zugleich die weite Natur mit ihrer Manigfaltigkeit von Pflanzen, Blumen und Früchten, die ganze Cultur mit ihrer Fülle von Prachtgeräthen und Geschmeiden, von glanzvollen Stoffen, Emblemen, Wappen und Masken in sein Kunstbereich ein. Alles was er schuf, athmet das naiv sinnliche Behagen des echten Malers.

Der Pest in Florenz liegt zwar eine Reminiscenz an das von Boccaccio geschilderte grosse Sterben zu Grunde, von dem die Arnostadt heimgesucht ward, aber das Bild ist eine freie Phantasie über Sinnengenuss und nacktes Fleisch, ein Farbensymposion, in dem wirklich ein Atom der heisslodernden Lebensenergie des Rubens lebt.

Die Vermählung der Catterina Cornaro, jenen bunten Aufzug von Vertretern Cyperns und Venedigs, würdigen Männern, Procuratoren von San Marco, Frauen in fremdländisch buntfarbiger Tracht, die sich — umgeben von der Prachtarchitektur der Piazetta, jubelnd um die junge Herrscherin, die Königin des Festes schaaren — verlegt er, zum Aergerniss des Historikers, aus dem 15. Jahrhundert, dem geschichtlich gegebenen Moment, in die Blüthezeit des 16., als schon die Schöpfungen des Sansovino, Tizian und Veronese die Königin der Adria schmückten. Auch zu dem Einzug Karls V. in Antwerpen gab nur äusserlich Dürers Tagebuch die Anregung. Das Bild mit den blumenstreuenden nackten Mädchen könnte mit demselben Recht den Siegeszug Alexanders in Babylon darstellen. Im Wunderland am Nil zieht nicht das Culturhistorische und Ethnographische, die Denkmälerwelt der Pyramiden und Göttertempel ihn an, nur die sinnliche Gluth der südlichen Natur und das kunstgewerbliche Stillleben, aus dem sich die schöne Schlange Cleopatra abhebt. Weiberkörper, Thiere und Früchte inmitten fetter, üppiger, von Oel und Asphalt genährter Landschaften — das sind die Elemente, aus denen seine Bilder der antiken Sagenwelt — die Amazonenjagd und die der Diana — sich zusammensetzen.

Makart war mit diesen Fähigkeiten der Dekorationsmaler par excellence. Seine Abundantiabilder der Münchener Pinakothek und die Deckengemälde des Palais Tumba in Wien gehören zu seinen besten Schöpfungen. Es lebt in ihnen Etwas von der olympischen Heiterkeit der Alten, von jener leichten Festfreude, die seit Tiepolo in schwerer Reflexion und trockener Gedankenhaftigkeit begraben schien. Sie erfüllen ihren Zweck, zum Lebensgenuss einzuladen, gerade weil in ihnen kein gedanklicher Inhalt die sinnliche Erscheinung beschwert. Und auch das fette, prangende Colorit mit den zwei lebhaften Gegensätzen von warmem Braun und lichtem Blau, zwischen denen das tiefe glühende Makartroth vermittelt, entspricht der beabsichtigten Stimmung saftig überschäumender, üppiger Lebenslust. Die grosse feurig rothe Blume, die zu Füssen der Nymphe im »Frühling« dem Boden entspriesst, war das Letzte, was Makart's Pinsel berührte, ein letztes Aufflackern des wundervollen Farbendämons, von dem er besessen war.

Besessen war! Denn Makarts ganzes Schaffen hat etwas Unbewusstes. Man könnte mit Lessingscher Variante sagen: »Wenn Makart ohne Hirn geboren wäre, wäre er auch ein grosser Maler geworden!« Es ist, als hätte einer, der in Antwerpen begraben liegt, noch einmal Zeugungsdrang verspürt und sich in dem grossen Kopf des kleinen Salzburgers niedergelassen, der, kein ganz gutes Medium, die Intentionen des Grossen nur stammelnd zum Ausdruck brachte. Es ist etwas Merkwürdiges, die Laufbahn dieses armen Schlossdienersohnes, über den das Glück mit vollen Händen schüttete, was es einem Kind unseres Jahrhunderts zu bieten hat und der inmitten seines Wiener Glanzes derselbe harmlose Naturbursche blieb, der er in München gewesen war, als er nach Einnahme seiner ersten 100 fl. die zwei Schritte vom Oberpollinger zur Akademie nur noch in Droschke fuhr. Man muss ihn nehmen wie er ist — als ein Naturproduct. Makart war — nicht nur in seinen decorativen Bildern — ein Decorationsmaler, aber er war ein genialer Decorateur, ein Improvisator von beneidenswerther Leichtigkeit, der spielend ausstreute, was Andere sich mühsam aus den Fingern saugen. Sein Verdienst ist, die seit den Venetianern und Rubens verschollen gewesene Offenbarung der Farbe den Deutschen in überwältigender Weise neu verkündet zu haben. Die Kunstgeschichte als solche hat er nicht vorwärts gebracht. Was er gab, war vorher schon besser da. Aber die deutsche Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts hat in



Makart: Der Einzug Karls V. in Antwerpen.



Gabriel Max.

ihm den geistreichsten Vertreter der Periode zu verehren, als auf die Farbenblindheit der Farbenrausch, auf den Cartonstil die Wollust des Malens gefolgt war.

Gabriel Max erscheint neben dem Naturburschen Makart als ein gequältes, ungesundes, berechnendes Talent. In der Art, wie Makart schuf, lag eine gewisse elementare, logische Nothwendigkeit, bei Max ist sehr viel Speculation und Klügeln. Makarts Heimath war die Lagunenstadt. Max ist seiner Erziehung, auch seinem Herzen nach Pilotyschüler, d.h. Maler von Unglücksfällen, seiner Geburt nach Böhme. Und das ergab bei ihm eine sehr interessante Mischung. Als er seine ersten Bilder ausstellte, war es, als hörte man nach dem Tamtam Pilotys eine raffinirte Musik. In seiner Märtyrerin am Kreuze, die im Frühling 1867 im Münchener Kunstverein erschien, schlug er zuerst jenen süss-schmerzlichen, halb quälenden, halb berückenden Ton an, der seitdem seine Note blieb. Es ist Morgendämmerung; ein weiches, graues Licht ruht mit mildem Schein auf der einsamen Campagna. Hier steht ein Kreuz, an dem eine Märtyrerin ausgerungen. Ein vom Fest heimkehrender junger Römer ist von der himmlischen Ruhe im Ausdruck des unglücklichen Mädchens so erschüttert, dass er einen Rosenkranz zu Füssen des Kreuzes niederlegt und zu dem Glauben, für den jene duldete, bekehrt wird. Die geheimnissvolle Leichenstimmung dieses Stoffes wurde verstärkt durch die fast geisterhafte Farblosigkeit des Colorits. Alles war weiss in weiss gehalten, nur eine mit grosser Kühnheit die blasse Stirn durchschneidende schwarze Locke klang in die weiche Harmonie wie eine grelle Dissonanz, wie ein Schrei hinein, ganz zufällig erscheinend und doch auf's feinste berechnet. Der grausig-rührende Anblick der Märtyrerin erregte in jedem Kunstvereinsbesucher wonniges Erschauern: schon das war eine so hübsche, zum Mitleid auffordernde Abwechslung, dass es sich nicht wie bei den herkömmlichen Unglücksfällen um einen Helden, sondern um ein weiches, süsses, zur Liebe, nicht für's Kreuz geschaffenes Mädchen handelte; schon das so spannend, dass

man von dem jungen Römer nicht sagen konnte, ob er mit der leichenschänderischen Sinnlichkeit des Décadent, ob mit der inbrünstigen Verzückung des Neubekehrten zum schönen Weib emporblickte.



Max: Die Märtyrerin.

Dasselbe entsetzte Entzücken wiederholte sich vor den spätern Bildern des Malers. Fast jedes enthielt eine Märtyrerscene, deren gequälte und erliegende Heldin ein hilfloses Kind oder widerstand- und machtloses Weib war. Die von den Historienmalern in Schwung gebrachte Lust an tragischen Gegenständen wendete sich bei Max gegen das Reinste, Zarteste, Keuscheste und Lieblichste. Der Typus war stets der gleiche mit der böhmischen Nase und dem einen grösseren, dem andern kleineren Auge, wodurch ein merkwürdig visionärer oder hysterisch schwärmerischer Ausdruck erzielt wurde. Dem entsprach die malerische Behandlung: stets ein Carnat von pikanter Leichenblässe, eine weiss gezogene Draperie, ein schwarzer Schleier, ein lichtgrauer Fond — zu sehr feinem Akkord gestimmt.

Gœthes Gretchen machte den Anfang. Sie richtete im Zwinger das in banger Angst erstarrte Auge zum Antlitz der Madonna empor. Sie sass im Kerker, das vom Wahnsinn verstörte Gesicht von wirrem Lächeln verklärt und wühlte traumverloren in Faust's Locken. Oder sie wandelte als Gespenst der Walpurgisnacht einher, mit blutrothem Streifen um den Hals und von langem Sterbekleid umflossen. Namentlich dieses Bild war, bei elektrischer Beleuchtung ausgestellt, sehr wirkungs-



Max: Die Löwenbraut.

voll. Max hatte in den ernsten, todten Blick der weit offenen, grauen Augen etwas grausig Dämonisches gebracht, das keinem frühern Faustillustrator in diesem Maasse geglückt war. Ein Rabe, der nach dem verlorenen Ringlein pickte, war ihr gespenstischer Begleiter.

Max zeigte eine grosse Findigkeit im Aufstöbern solcher Dinge. Bürgers »Pfarrertochter von Taubenhain« gab ihm den Stoff zu seiner Kindsmörderin, dem jungen Mädchen, das an einsamem, von Röhricht umrauschtem Teichufer ihrem Kind mit der Nadel das Herz durchsticht und in Anflug von Mutterliebe noch einen Kuss auf das starre Körperchen drückt, bevor sie es den Fluthen überliefert. Die düster trostlose Stimmung der landschaftlichen Scenerie klang hier fein mit der des Vorgangs zusammen, und das blasse Körperchen des Kindes bildete auf dem dunkelgrünen Schilf einen sehr pikanten hellen Farbenfleck. »Die Löwenbraut« illustrirte Chamissos Ballade von dem eifersüchtigen Löwen, der seine Herrin vor der Hochzeit tödtete, da er sie dem Andern nicht gönnte. Majestätisch ruht er hinter ihr, die eine Tatze in den Arm der Getödteten, die andere in ihren Schenkel geschlagen. Die Steine des Bodens sind von dem Blute geröthet. Doch weit häufiger als Blut hat Max Verwesungstöne, die eigentliche nature morte, verwendet. Der todte Menschenkörper auf

dem Punkt, wo die Verwesung soeben beginnt, passte in seinen Farbenwerthen und coloristischen Feinheiten besser in die bleiche Tonscala des Malers, als die leicht brutal wirkende Röthe des frisch vergossenen Blutes. Zu diesen Verwesungsbildern gehören Ahasver bei der Leiche eines Kindes und der »Anatom«, der nachdenklich am Secirtisch den mit weissen Tüchern bedeckten Leichnam einer jungen Selbstmörderin betrachtet. Bei seiner Auferweckung von Jairi Töchterlein war die Verwesungswirkung noch sehr geschickt durch ein kleines Detail gesteigert, das einen ausserordentlichen Eindruck machte: eine Fliege auf dem nackten Arm des Mädchens, die an die eingetretene Empfindungslosigkeit des Leichnams erinnern sollte.



Max: Astarte.

Die Geheimnisse des Todes sind stets ihrer Wirkung auf die Nerven sicher, doch auch gebrochene Frauenherzen mit vernichteten Hoffnungen und qualvollen hysterischen Leiden rufen süssschmerzliches Mitgefühl hervor. Maria Magdalena und die Jungfrau von Orleans waren die Hauptwerke dieser Gruppe. Dem Bilde »Licht« lag der Gedanke zu Grunde, dass ein geblendetes junges Christenmädchen am Eingang der römischen Katakomben den eintretenden Christen Lämpchen zur Beleuchtung ihres dunklen Weges anbietet. Die Blinde als Lichtspenderin — schon in seiner Jugend hatte er



Max: »Licht«.

das Lied »Du hast die schönsten Augen« in grausamer Ironie durch ein Quartett von Blinden singen lassen. Ein Stückchen Delaroche steckte in der andern jungen Märtyrerin, die zwischen den blutlechzenden Bestien des römischen Circus erstaunt zu den Reihen der Zuschauer aufblickt, von wo ihr ein junger Römer als »letzten Gruss« eine Rose zuwarf. Im nächsten Augenblick wird sie von den Thieren zu Fetzen zerrissen am Boden liegen.

Wie hier durch das Ahnenlassen des Grausenhaften, so wusste Max in einer anderen Gruppe von Bildern einen noch dämonischeren Reiz durch das Gespensterhafte zu erzielen. Er hatte sich früh mit Schopenhauer, mit Buddha und den indischen Fakiren vertraut gemacht: die spiritistisch-mystische Bewegung war gerade durch die Schriften Carl Du Prels in Fluss gekommen. Justinus Kerner und die Seherin von Prevorst standen auf der Tagesordnung. Max wurde der Maler des Hypnotismus und Spiritismus. Besonderes Aufsehen machte sein »Geistergruss«, das junge Mädchen am Flügel, das in ihrem Spiel durch die Berührung einer materialisirten Geisterhand unterbrochen wird, die sich ihr aus zartem Nebelgewölk entgegenreckt. Das Gemisch von Schrecken, Freude, Andacht, Verzückung in dem Gesicht der jungen Spielerin war sehr wirkungsvoll. Er machte, um derartige Effekte wiederzugeben, ausgedehnte Studien am hypnotisirten Modell und erreichte auf diesem Wege zuweilen eine ausserordentliche Intensität des Ausdrucks. Zu einer anderen damals sehr actuellen Tagesfrage, der Vivisection, nahm er in dem Bilde jenes Gelehrten Stellung,

dem eine allegorische Frauengestalt, der Genius des Mitleids, ein zur Section bestimmtes Hündchen abnimmt und durch eine Wagschale beweist, dass des Menschen Herz schwerer wiege als sein Verstand.



Max: Ein Geistergruss.

Max ist nach alledem das Gegentheil von Naivetät. Er weiss ganz raffinirt den Effect auf die Nerven zu berechnen und seinen Bildern zuweilen sehr geschickt auch den Reiz der frisch gedruckten Zeitung zu geben. Er wendet sich an das Mitleid, nicht an die Phantasie; möchte haben, dass sich das Herz krampfhaft zusammenschnüre. Er triumphirt gewöhnlich durch den Stoff und wirkt viel reiner in den wenigen Arbeiten, in denen er auf die pikante Zugabe des Dämonischen, Tragischen und Mystischen verzichtete und nur Maler war. Dazu gehört von 1886 jene schöne Madonna auf dem Altar, in der er so zart die Heineschen Verse illustrirte:

Und wer eine Wachshand opfert,
Dem heilt an der Hand die Wund,
Und wer ein Wachsherz opfert,
Dem wird das Herz gesund.

Oder jenes reizende Frühlingsmärchen von 1873, das nur Heiterkeit, Glück und Frieden athmet: ein junges Mädchen, das unter blühenden Büschen sitzt und entzückt auf das Schlagen einer Nachtigall lauscht.

Gerade diese Bilder, deren »Stimmung« sich aus der Landschaft heraus entwickelt, die Nonne im Klostergarten, Adagio, Frühlingsmärchen und Herbstreigen, weisen Max eine sehr hohe Sonderstellung innerhalb der zeitgenössischen Production an. Er erscheint in ihnen als ein zarter Poet, der seine Empfindungen durch malerische Mittel ausdrückt, als ein Naturschwärmer von sanfter Melancholie und


Max: Madonna.

subtiler Delicatesse, die ähnlich nur in den Werken der Engländer Frederick Walker, George Mason oder George H. Boughton vorkommt. Die Natur singt einen Hymnus in der Seele des Malers, und in den Figuren klingt er mit leis vibrirenden Schwingungen aus. Zu dem reizenden Bilde Adagio gab eine zarte Vorfrühlingslandschaft den Grundton. Zitterstämmige Bäumchen recken die schlanken Kronen in lichtblaue, wölkchengeflockte Luft. Die Aestchen sind noch fast kahl, nur hie und da sprosst spitzenhaft frisches, gelbliches Grün daran. Und in dieser weichen, umbrisch zarten Natur, die sich nach langem Winterschlaf zögernd wie mit leisem Schauder erschliesst, sitzen ein paar Wesen: ein Knabe, neben dem die junge Mutter selbst noch wie ein Kind aussieht — träumerisch sinnend. Ihre Augen blicken sonderbar wie geistesabwesend in's Leere, die Natur wirkt auf sie, und ein melancholisches »Warte nur, balde« durchzieht ihre Seele. Eine Frühlingslandschaft von seliger Heiterkeit, wo Nachtigallen schlagen, Schmetterlinge an den Bäumen nippen und Sonnenstrahlen neckisch die blühenden Rosenbüsche umkosen, bildet die Umgebung im »Frühlingsmärchen«. Alles lacht und jubelt, duftet und glänzt im Frühsonnenschein, Thauperlen funkeln auf der Wiese, die Mücken zirpen, die Blätter säuseln. Sie denkt an ihn. Die ganze Lust eines ersten Liebestraumes macht ihre Brust in wonnigem Schauder erbeben. In ihrem Herzen wie in der Natur ist's Frühling. Doch gewöhnlich hat Max auch als Landschafter jenen zart leidenden Zug, der sein sonstiges Schaffen durchzieht. Dämmerung, Herbst, bleicher Himmel und abgestorbene Blätter haben den tiefsten Eindruck auf seine Seele gemacht. Dünne, halbverkümmerte Bäume, in deren Blättchen der Abendwind spielt, wachsen

auf ärmlichem, welligen Boden. In lyrischer Schwermuth breitet die Landschaft sich aus: eine Gegend, die nicht überschwänglich versichert, dass sie schön ist, sondern die durch ihre Armuth melancholisch stimmt, eine Gegend, die aber auch nicht Einsamkeit und Stürme kennt, sondern die friedliche Wohnstätte stiller, resignirter Menschen bildet. Diese Wesen gehören keinem Zeitalter an — ihre Tracht ist nicht neu, doch auch aus keiner früheren Periode genommen. Sie handeln nicht und erzählen nichts, sie träumen nachdenklich, ernst vor sich hin. Max entkleidet sie alles Fleischlichen und Vulgären, so dass von ihnen nur ein Schatten, eine in feinen, ersterbenden, ungreifbaren Accorden vibrirende Seele übrig bleibt. Der Herbstreigen ist solch ein überirdisches Bild von undefinirbarem Zauber. Kinder und Frauen tanzen, doch meint man, es seien religiöse Schwärmer, die melancholischer Weltschmerz und Sehnsucht nach dem Mystischen auf diesem geheimnissvoll abgelegenen Erdwinkel zusammenführte. Die bleiche, durchsichtige Luft, die zarten Töne der Kleider, die fein wie welkende Blumen sind, die Carnation, die den Figuren etwas Geisterhaftes, Aetherisches gibt, das Alles stimmt heiter und sentimental, glücklich und traurig zugleich. Die Nonne im Klostergarten ist landschaftlich eines seiner feinsten Erzeugnisse. Im Klostergarten herrscht trotz knospender Frühlingsstimmung trostlose Oede. Auf dem dürftigen Rasen sitzt eine junge Nonne und verfolgt schwermuthvoll das lustige Gaukeln zweier Schmetterlinge, die kosend ihren



Max: Adagio.

Fuss umspielen. Ein schwarzes Kleid, grell und hart von einem weissen Brusttuch durchschnitten, umhüllt den jugendlich zarten Leib. Das welkende Bäumchen, an das sie sich lehnt, krümmt sich hilflos gegen den starren Pfahl, an den es mit eisernen Klammern gefesselt. In trostlosem, einförmigen Grau zieht sich die verwitterte Mauer hin. Eine alte Sonnenuhr zeigt mitleidlos die träg schleichenden Stunden. Ueber die Mauer aber, an der mageres Gesträuch fröstelnd sich hinaufrankt, schaut der tiefblaue Frühlingshimmel herein, in dem sich jubelnd ein paar Lerchen wiegen. Max hat auch in solchen Bildern eine krankhafte Tendenz zu mystischer Milde. Er gibt der Wirklichkeit eine raffinirte Subtilität, die sie in's Traumleben entrückt, und berührt in seiner leidenden Zartheit vielleicht nur die ästhetischen Geister. Er ist das Gegentheil von robuster Gesundheit, und doch liegt in dem Uebermass nervöser Sensibilität, dem pathologischen Zug seiner Kunst gerade die Qualität, die jene Jugendwerke von ihm für die müden Söhne der Jahrhundertwende so modern macht. Hier ist er kein Pilotyschüler, sondern unser Zeitgenosse. Sie wirken in ihren anämischen Farben wie ein Lied von ganz hohen, fein gestrichenen, zitternden Geigentönen, süss und schmerzlich zugleich. Aus Raffinement und Schlichtheit, Intimität und Hautgout wunderlich gemischt, erreichen sie die Musik der Malerei, sie malen das Unsichtbare, das Schwelgen im Traum. In einer Periode, die nur Fortissimo spielte und in gliederverrenkendem Pathos auf alle Sinne zugleich loszutrommeln sich abmühte, war Max nächst Feuerbach der erste, der für seine Compositionen Dolce, Adagio und Mezza voce vorschrieb, statt der Emotions fortes die kleinen, feinen Emotionen suchte. Diese Bilder, je discreter desto besser, machen ihn zum Vorläufer der Modernsten und sichern seinem Namen mehr als alle grossen, auf geschichtlich-literarischer Basis beruhenden Figurenbilder die Unsterblichkeit. Sie sind in ihrer zarten, schwarz-grün-weissen Einfachheit von einer coloristischen Noblesse, die in der deutschen Malerei des Jahrhunderts ganz einzig dasteht und sammt dem feinen musikalischen Empfindungsgehalt wohl mehr auf Rechnung seines böhmischen Blutes, als seiner Münchener Erziehung zu setzen ist. Und während sonst in den Köpfen seiner Figuren oft eine gewisse uniforme Leere stört, erscheint er hier als ein Seelenmaler feinster Marke, der all die schwer zu erhaschenden flüchtigen Nuancen des Melancholischen, still Resignirten, Sehnsüchtigen, Hoffnungslosen mit subtilster Delicatesse analysirte. Nur die Gestalten der

englischen Neupræraphaeliten haben gleich schwermüthig blickende Taubenaugen, gleich durchgeistigte, wie vom Weinen zuckende Lippen. Es muss einen göttlichen Augenblick in seinem Leben gegeben haben, da er zum ersten Mal die holdeste Form mit dem Ausdruck des heiligsten Schmerzes, der süssesten Schwärmerei, tiefsten Andacht und hingebensten Verzückung erfüllte. Und wenn er später, als sich die Leute an diesem Ausdruck gar nicht ersättigen konnten, ihn oft ohne Empfindung mit rein stereotypen Mitteln erzeugte, so ist das eine Gesinnungsschwäche, die er mit Anderen theilt.

Gabriel Max ist eine Individualität, nicht ersten Ranges, aber er ist eine, und der Maler sind nicht viele im 19. Jahrhundert, von denen sich das sagen lässt. Er hat oft zu dick unterstrichen, zu viel gesperrt drucken lassen und mehr dem rohen als dem feinen Geschmack gehuldigt. Aber er hat vor seinen Zeitgenossen, an deren Werken das Gute nur so selten neu war, die unschätzbare Tugend voraus, dass er, wenn nicht Gutes, doch stets Neues gab. Seine Kunst ist eine Kunst ohne Ahnen, eine ganz persönliche Kunst, Etwas, das vor Max Niemand gemacht hatte und was nach ihm wenige mehr machen werden. Ein noch nie betretenes Gebiet, das des Räthselhaften und Gespenstischen ist durch ihn erschlossen worden, und er hat es betreten, weil er in seiner ganzen Natur ein philosophischer Grübler ist, dem es der Zauber des Unheimlichen anthat. Sein Atelier gleicht einer Kapelle, in der ein mysteriöser Todtengottesdienst gehalten wird oder dem Arbeitsraum eines Anatomen mehr als der Werkstatt eines Malers. Die Erforschung todter Vögel beschäftigte ihn seit seiner Prager Zeit ebenso wie die Ergründung des Seelenlebens. Er wohnte damals mit seinen Eltern in einem alten Spukhaus, trieb sich viel in der Bildergalereie des Stiftes Strahow herum, und schon hier, in einsamen Nächten und geheimnissvollen Gemäldesälen entstand jene ernste, düstere Stimmung, die sein Schaffen durchzieht. Beim Tode seines Vaters als Kind hatte er die erste »Vision«. Sein frühestes Bild, das er noch auf der Prager Akademie vollendete und an den dortigen Kunstverein um 90 fl. verkaufte, zeigte ihn schon in seinem späteren Fahrwasser: »Richard Löwenherz tritt an die Leiche seines Vaters und sie blutet«. Er war also innerlich fertig, als er 1863 nach München zu Piloty kam und mit dessen Technik ausgerüstet die herkömmliche Unglücksmalerei in so raffinirter Weise verfeinerte. Wenn dabei nicht selten bewusste Spekulation auf die Nerven der Menge mit unterlief, so war sie in der Regel

doch unter bestrickender Schönheit und Tüchtigkeit der Malerei verschleiert. Seine älteren guten Bilder fesseln das blasirteste Auge durch ihre merkwürdig zarte Empfindsamkeit, und das unheimlich Geistige seiner lieblich weichen Mädchenköpfe ist von wenigen des Jahrhunderts erreicht worden. Zugleich ist er ein Colorist von voller Eigenart, der die Farbe zum raffinirt fügsamen Ausdrucksmittel seiner visionären Seelenstimmungen machte. Er hat zahlreiche für den Kunsthandel präparirte Gewächse in die Welt gesetzt; hat es nicht verschmäht, höhere Jahrmarktswunder zu malen wie jenen Christuskopf auf dem Schweisstuch der Veronika, dessen Augen von den Lidern geschlossen erscheinen und doch gleichzeitig gross geöffnet herausblicken. Aber er ist, soviel er sündigte, doch stets auch Künstler geblieben. Ein seltsamer, interessanter Charakterkopf, der Wenigen einer, die schon vor 30 Jahren wagten, sich als Kinder ihrer Zeit zu geben, erscheint er am Firmament der deutschen, ja der europäischen Kunst als ein Gestirn, das in eigenem, nicht in erborgtem Glanze leuchtet, als incommensurable Grösse, die mit keiner anderen verglichen werden kann. Das gibt ihm kunstgeschichtlich seine Bedeutung.

Um so weniger Raum können die Vielen beanspruchen, die, den Bahnen Piloty's auch inhaltlich folgend, in dem herkömmlichen Unglücksfall stecken blieben. Nicht München nur, ganz Deutschland stand seit der Mitte des Jahrhunderts länger als ein Jahrzehnt unter dem Zeichen der Geschichtsmalerei, die hier wie in den andern Ländern sich als logisches Produkt einer unglücklichen, mit ihrer eigenen Gegenwart unzufriedenen Periode ergab, jener Epoche, als wir noch ein geographischer Begriff waren und in dem würdelosen Jammer bundestägiger Zeit auf Sänger-, Schützen- und Turnerfesten von einer besseren Zukunft träumten. Je ärmer die Zeit an Thaten war, desto heftiger verlangte sie solche in Büchern zu lesen oder auf der Leinwand zu sehen, und in dieser Hinsicht hat die Historienmalerei damals wichtige, dankbar anzuerkennende politische Dienste geleistet — gerade so wie das historische Drama, die historische Ballade, der historische Roman sammt und sonders Ausdrucksmittel der tiefen Sehnsucht eines zurückgebliebenen Volkes nach politischer Arbeit, nach Thaten und Ruhm waren.

Das künstlerische Ergebniss war nicht grösser als anderwärts.

Als die Gelehrten in den 30er Jahren doctrinär begründeten, dass mit der von der Wissenschaft unternommenen Vernichtung der

religiösen Innigkeit die altüberlieferte Heiligenmalerei von selbst wegzufallen und an ihre Stelle die profane Historienmalerei zu treten hätte, übersahen sie von Anfang an, dass, so lange der damals viel besprochene Cultus des Genius nicht thatsächlich zur Wirklichkeit geworden, die Historienmalerei mit unüberwindlichen Hindernissen zu kämpfen hatte. Was die Hauptbedingung aller Kunst ausmacht, dass deren Inhalt im Bewusstsein lebendig sei, hätte wenigstens die Grenzen bestimmen, das Geschichtsbild auf die nächsten allbekannten Stoffe beschränken müssen. Ganz das Gegentheil geschah.

Nachdem Delaroche den Rahm abgeschöpft, waren die Folgenden darauf angewiesen, immer unbekanntere und gleichgültigere Vorgänge im grossen Märtyrerbuch der Historie aufzuschlagen. Schon Piloty entnahm der alten Geschichte: den Tod Alexander des Grossen, den Tod Cäsars, Nero beim Brande Roms und den Triumphzug des Germanicus; — der mittelalterlichen: Galilei, der im Gefängniss den Kreislauf eines Sonnenstrahls beobachtet, und Columbus, der Land sieht; — der Geschichte des 30jährigen Krieges: die Stiftung der katholischen Liga durch Herzog Maximilian von Bayern, Seni vor der Leiche Wallensteins; den Morgen vor der Schlacht am weissen Berge, Seni, der zum Wegschleppen von Wallensteins Leiche kommt, Wallenstein auf dem Weg nach Eger und die Botschaft von der Schlacht am weissen Berge; — der englischen Geschichte das Todesurtheil der Maria Stuart; — der französischen die Fahrt der Girondisten zum Schaffot.

Nachdem diese Bilder gemalt waren und Erfolg gehabt, kamen in den nächsten Jahren immer ödere Stoffe an die Reihe. Hatte Goethe alles Historische für das »undankbarste und gefährlichste Feld« gehalten, so schien es jetzt, als seien nur hier Lorbeeren zu holen. Aus der politischen Zerrissenheit der Gegenwart waren die Künstler froh, sich möglichst weit in die Vergangenheit zu flüchten und warfen sich auf das neue Gebiet mit solchem Feuereifer, dass nach wenigen Jahrzehnten eine wahrhaft schreckenerregende Anzahl von Historienbildern da war, die jede Seite von Schlossers grosser Weltgeschichte illustrierten. *Max Adamo* malte die niederländischen Edeln vor dem Blutgericht Albas, den Sturz Robespierres im Nationalconvent, Oraniens letzte Unterredung mit Egmont, Karls I. Begegnung mit Cromwell bei Childerley, die Auflösung des langen Parlaments, und Karl I., wie er den Besuch seiner Kinder bei Maidenhead empfängt; *Julius Benczur:* den Abschied des Ladislaus

Hunyadi und die Taufe Vajks, des nachmaligen Königs Stephan des Heiligen von Ungarn; *Josef Flüggen:* die Landgräfin Elisabeth auf der Flucht, Milton das verlorene Paradies dictirend und die Landgräfin Margarethe, die von ihren Kindern Abschied nimmt. Von *Carl Gustav Hellquist* sah man den Tod des verwundeten Sten Sture nach der Schlacht bei Bogesund im Mälarsee; die Einschiffung der Leiche Gustav Adolf's, die Brandschatzung von Wisby und Huss' Gang zum Scheiterhaufen. *Ernst Hildebrand* liess die Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg heimlich das Abendmahl in beiderlei Gestalt nehmen und Tullia über den Leichnam ihres Vaters fahren; *Frank Kirchbach* zeigte Herzog Christoph den Kämpfer, *Ludwig von Langenmantel* die Verhaftung des französischen Chemikers Lavoisier unter der Schreckensherrschaft und die Predigt des Savonarola gegen den Luxus der Florentiner; *Emanuel Leutze:* einen Columbus vor dem Rath von Salamanca, Raleighs Abschied, Cromwells Besuch bei Milton, die Schlacht bei Montmouth und Karls I. letztes Ballfest; *Alexander Liezenmayer:* die Krönung Karl Durazzos in Stuhlweissenburg und die Heiligsprechung der Landgräfin Elisabeth von Thüringen; *Wilhelm Lindenschmit:* Herzog Alba bei der Gräfin von Rudolstadt, Franz I. bei Pavia, den Tod des Franz von Sickingen, Knox und die schottischen Bilderstürmer, die Ermordung Wilhelms von Oranien, Walther Raleigh von seiner Familie im Kerker besucht, Luther vor dem Cardinal Cajetan, Anna Boleyn, wie sie ihr Kind Elisabeth dem Schutze des Mathew Parker übergibt, und den Einzug Alarichs in Rom; *Alexander Wagner:* Isabella Zapolyas Abschied von Siebenbürgen, Gustav Adolfs Einzug in Aschaffenburg, die Vermählung Ottos von Bayern, den Tod des Titus Dugowich, Mathias Corvinus mit seinem Jagdgefolge u. dgl.

War es überhaupt möglich, aus solchen Stoffen Kunstwerke zu machen? Vielleicht. Der echte Künstler kann Alles. Was er angreift, wird Gold, er hat eine Midashand. Ebenso gewiss aber ist, dass die »Historienmalerei«, zunftmässig betrieben, fast nie über Bühnenpathos, Schneiderkünste und gleissende Stoffpracht hinauskam. Sie war wie manches Andere, was das 19. Jahrhundert brachte, künstlerisch ein Irrthum, den Unzählige mit verfehltem Leben büssten. Die ältere Kunst kannte eine solche Reconstruction der Vergangenheit nicht. Wurden geschichtliche Stoffe gemalt, so waren die Künstler fast durchweg Zeitgenossen der auszuführenden Darstellung; nur selten gehörten die Gegenstände einer schon vergangenen Epoche

an. In beiden Fällen aber arbeitete man aus der unmittelbaren Anschauung heraus, da selbst bei der Behandlung längst vergangener Dinge die Maler nie daran dachten, sie im Sinne vergangener Zeiten zu malen. Sie stellten, mochten sie Juden oder Griechen oder Römer schildern, stets ihre eigenen Landsleute in der Umgebung und Tracht ihrer eigenen — des Malers — Zeit dar. Erst das wissenschaftliche 19. Jahrhundert verlangte historische Treue. Diese liess sich im kostümlichen Theil und im Mobiliar mit Hülfe eines Kupferstichkabinets und eines Costümwerks erzielen. Wer sehr gewissenhaft vorging, konnte sogar die echten Costüme Wallensteins und Egmonts aus einem Museum leihen. Um so schwerer war es, die Menschen selbst, die in der Vergangenheit gefühlt, gelitten, gelebt hatten, zu künstlerischem Leben zu erwecken. Der Maler konnte dabei nicht anders vorgehen als unter Heranziehung alter Porträts, Zeichnungen oder Büsten und unter Zuhülfenahme von Perücke und falschem Bart ein modernes Berufsmodell als Wallenstein und Egmont zu drapiren. Eine ganz realistische Wiedergabe dieser Maske hätte jedoch den Gegensatz zwischen dem prunkvollen alten Gewand und dem darinsteckenden Proletarier zu fühlbar gemacht. Denn wenn es auch Vieles gibt, was die Menschen der Gegenwart mit denen der Vergangenheit gemein haben, so hat doch jede Zeit ihren eigenen Typus, ja ihre eigenen Bewegungen, worüber kein Costüm hinwegtäuscht. Und selbst wenn man vom allgemein Menschlichen sprechen wollte, ist doch keine Frage, dass ein Staatsmann zu allen Zeiten anders aussah, als ein Berufsmodell. In einem recht ärmlichen Aufzug, aber in einem Gewande, das ihm wenigstens sass und in dem er sich natürlich zu benehmen wusste, kam der arme Kerl in's Atelier, um dort für ein paar Stunden in Atlashose und Sammetwamms sich als Carnevalsfigur zu fühlen. Wer gab ihm den ungezwungenen, ritterlichen Anstand, seine Rolle zweckentsprechend zu spielen? Es war nicht möglich, auf diesem Wege je die Natürlicheit und Lebensfülle der Alten zu erreichen. In Terborg's »westphälischem Frieden« ist Alles echt und wahr und einfach — hier hat Perrücke und wollener Bart gesiegt. Und wenn der Maler nicht als Theaterschneider, sondern als Culturhistoriker vorging, war archaistische Trockenheit die Folge. Denn dann war er lediglich auf die grossen Meister jener Epochen, in denen der Vorgang spielte, angewiesen und gab nur Kunst zweiter Hand, indem er alte Büsten oder Kupferstichporträts vergrösserte und colorirte. Der einzige Ausweg war also, zwar das Modell zu be-

nutzen, es aber durch Verallgemeinerung und Verwischung des Individuellen in's allgemein Menschliche, Edle und Heroische emporzuschrauben. So erklärt sich die merkwürdige Familienähnlichkeit all dieser Köpfe, noch gesteigert durch die Vorliebe für einen einförmigen Schönheitstypus, der von der Periode des Classicismus auch diesen Malern noch im Blute lag. Die menschliche Physiognomie, in Wirklichkeit so verschieden, hat nur eine Maske für die vielen Charaktere, die das Leben schafft. Man fürchtet sich vor der »Hässlichkeit« wie vor einem Schmutzfleck, und die Personen bekommen gemeinhin einen eisigen Stich in's »Schöne«. Die verschiedenen Egmont, Wallenstein und Karl I. von Gallait und Bièfve, Delaroche und Piloty haben nicht das Blut von Menschen, nicht die Narben die das Schicksal prägt, sondern sind in ihrer byronischen Kopfhaltung alle sich gleich. Man weiss die sogenannten Charakterköpfe — Luther, der mit glaubensstarkem Blick aufwärts schaut, Columbus, der Amerika entdeckt, und Milton, in dessen Kopf sämmtliche Gedanken wühlen, die Sterbende im letzten Augenblick zu haben pflegen — ebenso auswendig wie all die aufgeschlagenen Folianten und umgestürzten Sessel, den malerisch drapirten, zu tragischem Leichenbitterdienst bestimmten Teppich und jenes messingbeschlagene glanzlichterauffangende kleine Kästchen, das in Frankreich, Belgien und Deutschland das eiserne Versatzstück sämmtlicher Historien bildete. An die Stelle der innern Shakespeare'schen Wahrheit der Gestalten, die den alten Meistern eigen war, ist die äussere Wahrheit des Costüms, an die Stelle des Künstlers der historische Garderobier getreten, der sein höchstes Ziel darin sieht, die weltgeschichtlichen Momente vorschriftsmässig einzukleiden. In den Werken der Alten stehen die geschichtlichen Figuren trotz mangelnder »Localfarbe« wahr, als leibhaftige Charaktere da, während bei den Neuen zwar die Costüme echt, die Figuren aber um so weniger glaubwürdig und lebensfähig erscheinen. »Schön mögen des Gewandes Falten sein, doch schöner muss, was sie enthalten sein.«

Kleider machen keine Leute, und Costüme erhöhen keine Leidenschaften. Die Schwierigkeiten häuften sich daher, wenn pathetische Situationen, Momente von dramatischer Spannung zu malen waren. Wer auf jener Höhe künstlerischen Schaffens angelangt ist, wo sich der Künstler ungestraft des Modells entschlägt, wie der durch seine Inspiration bis zum Fieber erregte, grandiose und vulkanische, stürmische Delacroix — der wird fähig sein, auch in solchen Scenen

wahr zu wirken, die ganze Skala der Leidenschaften mit zwingender Ueberzeugungskraft zu durchlaufen. Der zünftige Historienmaler aber liess Modelle Gesichter schneiden und transponirte die mühsam hervorgerufenen Grimassen ebenso mühsam in Oel. So ergab sich die stets gleiche versteinerte Theaterekstase dieser Bilder, die gleich edel zur Schau getragene Entrüstung und dieses beunruhigende Gesticuliren. Wie der Schauspieler ungleich mehr, als im gewöhnlichen Leben geschieht, seine Worte durch Gesten unterstützt, so wurde auch hier das künstlich erzeugte Pathos der Köpfe durch entsprechende Armbewegungen regelrecht erläutert. Damit war das Aktschlusstableau fertig: die Tänzerinnen legen mit zarter und tiefer Rührung die Hand an ihr Herz; die Heldentenöre singen, dass sie zu sterben bereit sind; die Tyrannen lassen ihre tiefen Bassstimmen ertönen, das Orchester rast, um in dem Augenblick, wo der Held seinen Fuss auf die Kehle des Verräthers setzt, mit einem schmetternden Accord zu schliessen; nun kommt die bengalische Beleuchtung, dann fällt der Vorhang. Welch' Schauspiel! — aber ach, ein Schauspiel nur. Alle Gefühle sind künstlich, es sind Operngefühle; die Maler sind nur geschickte Leute, Verfertiger von Texten und bunter Leinwand, sie zeigen viel Gewandtheit und Wissen, aber sie haben nur einen Kopf, kein Herz. Bühnenrequisiten und Berufsmodelle können nie freischaffende Phantasiekraft ersetzen.

Und wenn deutsche Bilder dieser Art fast noch unwahrer und theatralischer als französische wirken, so liegt das wohl daran, dass die Geste, dieses äussere Ausdrucksmittel des Affektes, immer noch mehr den romanischen als den germanischen Völkern eigenthümlich ist und daher an sich schon auf jedem deutschen Bild affektirt wirkt. Man weiss, dass Bismarck, die Incarnation des Germanen, selbst in den aufgeregtesten Reichstagsreden nie eine andere Bewegung machte, als nervös mit dem Bleistift zu klopfen. »Der Deutsche wird nur pathetisch, wenn er lügt.« Das haben die echtesten Meister germanischen Blutes recht wohl gefühlt und waren ehrlich genug, es auszusprechen. Ein durchgehender Charakterzug der altdeutschen Kunst ist das Naive, die Vermeidung alles Pathetischen, selbst bei der grandiosesten Auffassung wie sie Dürer hat. Wenn in Leonardos Abendmahl der Schrecken, die Entrüstung, die Wissbegierde, der Schmerz sich in 12 Köpfen und 24 Händen in immer neuen Erregungen spiegeln, so sind auf dem Dürer'schen Holzschnitt alle Sinne und Glieder der Jünger gelähmt angesichts der schmerzlichen

Eröffnung des Heilandes; es schiene ihnen Entweihung, die feierlich lastende Stille durch laute Meinungsäusserungen und hastige Handbewegungen zu brechen. Und dasselbe bemerkt man auf jedem ähnlichen Bilde Rembrandts; auch hier nur leise, feine Regungen, zarte Winke und Schweigsamkeit. Die Wirkung gross und erhaben, die Gesichtszüge des Heilandes ernst und ausdrucksvoll, doch seine Körperhaltung ohne jeden ekstatischen Schwung, den ein Romane ihm gegeben hätte. Erst im 19. Jahrhundert ist — theils durch die Nachahmung der Italiener bei Cornelius und Kaulbach, dann durch die der Franzosen bei Piloty und seinen Nachfolgern — dieses undeutsche Pathos in die deutsche Kunst gekommen, das aus der Oper die Verrenkungen entlehnte, durch die es die Erregungen der Seele ausdrückte. Man arbeitet nicht ungestraft »gegen den Strich« seines Temperamentes. Uebertriebene und gewaltsame Bewegungen, »des falschen Anstands prunkende Geberden« haben die natürlichen Lebensäusserungen ersetzt.

Weniger Pose, Parade und Theater, mehr Ungezwungenheit, Wahrheit und Stille, weniger flaue, allgemeine »Schönheit«, mehr kräftige, charakteristische Hässlichkeit — in diesen Weg war einzulenken, wenn die Kunst nicht in Phrasenschwall ertrinken sollte, und im »geschichtlichen Sittenbild« vollzog sich der Uebergang.



XVI.

Die Ueberwindung des Pseudo-Idealismus.

UNMITTELBAR auf die epochemachenden Arbeiten der Geschichtschreiber waren die ersten archaeologischen und kulturgeschichtlichen Romane gefolgt, und Hand in Hand mit diesen literarischen Erzeugnissen hatte sich neben der eigentlichen Historienmalerei in Frankreich, Belgien und Deutschland eine Richtung entwickelt, die das Leben der Vergangenheit nicht in seinen Haupt- und Staatsactionen, sondern in seinen intimen Beziehungen darstellte. Dort Geschichte in grosser Uniform, hier Geschichte in Negligé. Während jene Maler das Historische nur im Zustand der Unruhe und krampfhaften Bewegung sahen, fingen diese an, auf das tägliche Leben einzugehen und darzustellen, wie es in friedlichen Tagen verlief. Die romantische Neigung wendete sich dem alten Kunstgewerbe zu. Sie bestand nur noch in der Schwärmerei für die geschmackvolle Cultur vergangener Zeit mit dem vornehmen Reiz comfortabler Einrichtung und gefälliger Kostümirung. Ausser mit Bewohnern füllten sich die Gemächer mit Gobelins und Stoffen, stilvollen Möbeln und alten Bildern. Die Maler waren durch den reissenden Absatz ihrer Erzeugnisse in die Lage gesetzt, sich all die schönen Dinge, die sie malten, beim Antiquitätenhändler für ihren eigenen Besitz anzuschaffen. Sie stellten ihre kostümirten Modelle vor ihre Wandteppiche und zwischen ihre Schränke und Tische. Auf der historischen Treue in der Wiedergabe der Gebräuche und Trachten der Vergangenheit, nicht auf der dramatischen Action lag das Schwergewicht, und in dieser Hinsicht bezeichnete das geschichtliche Sittenbild gegenüber der Historienmalerei einen Fortschritt zur Intimität. Jene arbeitete noch aus der Abstraction. Der Maler las ein Buch und suchte nach wirksamen Stellen. Er idealisirte Modelle, um seinem Bild den Charakter »grosser Kunst« zu verleihen. Es war noch immer Gedankenillustration. Hier war in der vollendeten Wiedergabe irgend eines Stückes der Erscheinungswelt — und wenn

es auch noch ein künstlich hergerichteter Atelierwinkel war — schon der Begriff des Kunstwerks gegeben. Indem das „geschichtliche Sittenbild“ nicht mehr das „Zusammenplatzen gegnerischer Kräfte“, sondern entweder die Männer der Geschichte oder die namenlosen Menschen der Vergangenheit in ihrem täglichen Thun und Treiben schilderte, gewöhnte es das Publikum daran, sich allmählich auch für solche Leute zu interessiren, die nicht in theatralischem Pathos agirten, sondern sich ruhig und gesetzt benahmen wie die Menschen der Gegenwart. An die Stelle des Dramatischen trat das Behagliche und Schlichte. Zugleich war man, da in dem kleineren Format der Contrast zwischen dem modernen Berufsmodell und dem alten Gewand sich weniger fühlbar machte, nicht mehr auf die herkömmliche Idealisirung angewiesen, sondern konnte auch die kostümirten Menschen, so wie sie dasassen, direkt ins Bild herübernehmen. Damit war der Uebergang von der edlen historischen Kunst der ersten Hälfte zu der familiären menschlicheren Kunst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewonnen, die nicht mehr hülfesuchend in die Vergangenheit flüchtete, sondern ein einfacheres Ideal in der Wirklichkeit suchte.

Zunächst traten in Frankreich neben der feierlich-ernsten Gruppe der Akademiker einige auf, die sich ganz ungezwungen in der Antike bewegten, indem sie, statt der grossen Paradestücke Davids und Ingres' kleine einfache Scenen aus dem täglichen Leben des Alterthums schilderten. In der Literatur gehen mit ihnen Ponsard und Augier parallel, die in ihren Lustspielen, jener in Horaz und Lydia, dieser im Schierling und dem Flötenbläser antikes Leben auf die Bühne brachten.

Ingres' strengem akademischen Stil stand noch *Charles Gleyre* am nächsten, der nicht einmal durch eine Orientreise sich von der classischen Formgebung abbringen liess und als Leiter eines grossen Meisterateliers seine Lebensaufgabe darin sah, die Ingres'schen Schultraditionen bis in die Gegenwart fortzupflanzen. Gleyre war ein Mann von gründlicher Bildung, der während eines langjährigen Aufenthaltes in Italien in unablässigem Eifer die etruskischen Vasen und griechischen Statuen befragt, die italienischen Classiker studirt und den ganzen Rafael copirt hatte. Er machte, nach Paris zurückgekommen, keine Linie, ohne sich vorher vergewissert zu haben, wie Rafael sich im gegebenen Fall benommen haben würde. Und dieses Streben nach geläuterten Formen hat seinen Werken (Nymphe Echo, Hercules zu Füssen der Omphale u. dgl.) fast jede Unbefangenheit,



Hamon: Meine Schwester ist nicht zu Hause.

Natürlichkeit und Frische geraubt. Gleyre wurde wie Ary Scheffer ein Opfer des Stils. Es lebte in ihm, — das zeigt sein »Abend von 1843« — eine zarte träumerische contemplative Seele. Die Empfindungen, denen er Ausdruck verleihen wollte, waren seine eigenen, und je duftiger, romantischer, nebelhaft verschwommener sie waren, um so mehr litten sie unter der starren akademischen Linie, in die er sie erbarmungslos schnürte. Nur in seinem »von den Bacchantinnen zerrissenen Orpheus« hat er sich zu einer gewissen neugriechischen Eleganz erhoben.

Am Ende dieses Weges, der von der Formenstrenge des Ingresschen Idealismus allmählich zu ganz modern gedachten Vorgängen führte, die nur noch wegen der kostümlichen Vortheile der Antike in jene frühe Zeit zurück verlegt wurden, steht *Louis Hamon*. Das Anmuthige an seinen Bildern ist modern, der Classicismus ist Verkleidung. Männlichen Naturen kann seine Kunst wenig sagen. Er hat der Natur ihre Kraft, ihr Mark, der Malerei ihre eigenen Qualitäten entzogen, sie in eine farbige Träumerei, einen gefärbten Hauch verwandelt. Es ist in Hamons Kunst eine Unsicherheit der Modellirung, in seinem Colorit eine kränkliche Schwäche und magere

Weichlichkeit, dass Figuren und Landschaften wie in Dampf aufgelöst erscheinen. Alles Feste ist ihnen genommen; die Steine sehen aus wie Watte, die Pflanzen wie Seife, die Menschen wie Biscuitpuppen, die beim geringsten Windstoss in die Luft fliegen könnten. Trotzdem haben seine Zuckerbäckereien zuweilen sympathischen Reiz. Was ihn auszeichnet, ist etwas Einfaches, Reines, Jugendliches, frisch Kindliches. Sein Colorit ist lichter, zarter als das Gleyres. Nur gebrochene Farben wie hellblau, hellgelb, mischen sich in die Harmonie weisser Töne. Der strenge antike Stil hat einen niedlichen Rococozuschnitt bekommen: seine griechischen Mädchen, Frauen und Kinder gleichen Porzellanfigürchen aus Sèvres; die Scenen, zu denen er sie gruppirt, sind anmuthige, in griechischem Gewand vorgeführte Phantasiespiele von gezierter Sinnlichkeit und koketter Grazie. Das hübscheste Bild war wohl: „Meine Schwester ist nicht zu Hause" — Griechenland durch einen Gazevorhang im Theater gesehen.

Nach Hamon hat *Léon Gérôme* gern der Antike seine Stoffe entnommen, doch als Schüler Delaroches nicht Mythologisches, sondern geschichtliche Episoden aus dem Alterthum behandelt. Sein Hahnenkampf, Phryne vor dem Areopag, die Auguren, die Gladiatoren, Alcibiades bei Aspasia und der Tod Cäsars sind neben Bildern aus Aegypten seine bezeichnendsten Werke: Ingres und Delaroche auf kleineres Format reducirt. Mit dem einen hat er die wissenschaftlich pedantische Composition, mit dem andern den Sinn für das Anekdotische gemein. Man merkt, dass in denselben Jahren Emile Augier literarisch thätig war, nur dass Augier, der gleichzeitig auch im modernen Leben stand, selbst in seinen antiken Stücken viel kräftiger und lebendiger wirkt. Gérômes Kunst ist eine verständige, kalt berechnende Kunst. Die Ausführung erhebt sich nicht über kleinliches Formstudium und akademische Disciplin. Die Zeichnung ist präcis, er hat sogar seinen Formen eine gewisse über die Allgemeinheit des classicistischen Ideals hinausgehende Naturwahrheit gegeben, doch fehlte ihm von Anfang an jede Qualität als Maler. Seine Bilder aus dem Orient sind harte Landschaften, aus denen noch härtere Menschen oder Thiere — unglückliche, für immer versteinerte Wesen — hervorstarren. Er zeichnet und tüpfelt, er arbeitet wie ein Kupferstecher in Linienmanier, er überarbeitet das Gemalte immer und immer wieder mit spitzem, kraftlosem Pinsel. Er sieht die Formen, aber die Wirkung des Lichtes auf einen Körper entgeht ihm. Seine Bilder wirken deshalb porzellanern, die Farben



Gérôme: Alcibiades bei Aspasia.

hart und todt. Was ihn kennzeichnet, ist eine lauernde Beobachtung, eine trostlose Correctheit, die Alles in temperamentlose Umrisse einschliesst. Und diese marmorne Kälte blieb ihm auch später, als er, der Entwicklung der Historienmalerei folgend, allmählich zu blutigeren Gegenständen überging. Selbst das Krasseste wird mit geklecktester Anmuth geschildert, und abgeschlagene Köpfe, in einer Malerei à la maitre d'hôtel zubereitet, servirt er lächelnd auf spiegelglatten Porzellanplatten mit Goldrand.

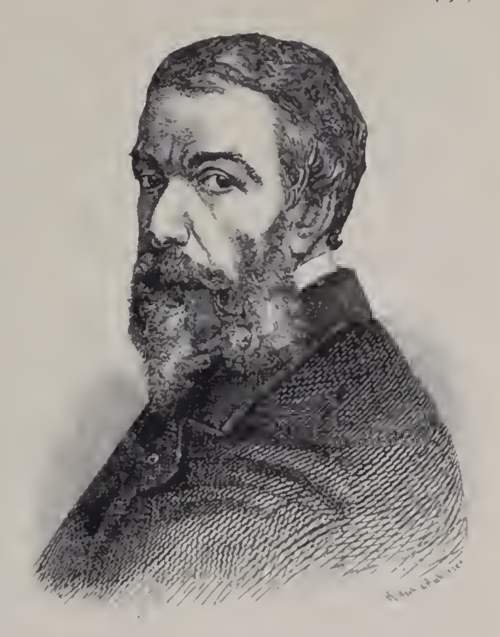
Ein weiterer Vertreter des archaeologischen Genres, *Gustave Boulanger,* brachte nach ausgedehnten Studien in Pompeji jene antiken Interieurbilder und Scenen aus dem pompejanischen Strassenleben in Schwung, für die später der Name Alma Tadema typisch wurde.

Direct von Delaroche nnd Robert Fleury gingen diejenigen aus, die sich mit Nachdruck auf die Physiognomie des 16. und 17. Jahrhunderts warfen und den Waffen, Trachten und Möbeln dieser Epochen hingebendes Studium widmeten. Man wurde nicht müde, Franz I. und Heinrich IV. in den verschiedensten Lebenslagen darzustellen und die Biographien grosser Künstler und Gelehrter nach erzählenswerthen Episoden zu durchsuchen. Besonders beliebt waren berühmte Maler in irgend einem Moment des Zusammentreffens

mit hochgestellten Zeitgenossen: Rafael und Michelangelo, wie sie sich im Vatikan begegnen, Murillo als Knabe, der junge Ribera, der von einem Kardinal auf der Strasse zeichnend angetroffen wird, Bellini in seinem Atelier unter allerlei Kostbarkeiten, Karl V. und Tizian, Michelangelo wie er seinen Diener pflegt u. dgl. Die Zahl der Maler, die auf diesem Gebiete thätig waren, ist ebenso gross wie die der Anekdoten, die man von hervorragenden Männern erzählt. Sie breiten sich über die Länder, wie die an einem Sommertag in üppiger Vegetation ausgebrüteten Insectenschwärme, und erschweren dadurch dem Historiker die Auswahl. In Frankreich arbeiteten *Alexander Hesse*, *Camille Roqueplan* und *Charles Comte*, in Belgien *Alexander Markelbach* und *Florent Willems*. Markelbach, ein Schüler von Wappers, malte ausser englischen Geschichtsepisoden besonders Schützenfeste altniederländischer Bürgergarden, wobei ihm die Dœlenstücke des Frans Hals kostümlich gute Dienste thaten. Florent Willems, der sich als Restaurator in die Art der alten Meister einlebte, war wegen der glatten Vollendung, die er seinen eleganten Damen, Cavalieren, Soldaten, Malern, Zofen und patrizischen Matronen des 16. und 17. Jahrhunderts zu geben wusste, besonders beliebt. All die reichfarbigen Atlas-, Brokat- und Sammetkostüme dieser Menschen, die Teppiche, Vorhänge und Möbel ihrer Wohnungen verstand er so zu reproduciren, dass man ihn lange als modernen Terborg pries. Unter den Deutschen war *L. v. Hagn* der feinste, dessen anmuthige, in die Zeit der italienischen Renaissance oder des französischen Rococo versetzte Conversationsstücke oft von grosser coloristischer Noblesse sind. *Gustav Spangenberg* warf sich nach dem vereinzelten glücklichen Treffer, den er mit dem Zug des Todes gemacht hatte, auf das Reformationszeitalter, *Carl Becker* auf die venezianische Renaissance, von wo er zuweilen einen Ausflug in die deutsche machte. Sie und viele Andere würden ausführlicher zu besprechen sein, wenn ihren öldruckmässig glatten, kleinlich sauberen Bildern nicht allzusehr die Galeriefähigkeit fehlte. Auch ihnen war noch der geschilderte Vorgang mit den daran betheiligten Personen, nicht das rein Malerische die Hauptsache. Erst unter den Händen der Folgenden änderte sich dies Verhältniss.

Hendrik Leys ist aus der Generation der grossen Vlaamen von 1830 derjenige, dessen Ruf am längsten anhielt. Am 18. Februar 1815 in Antwerpen geboren und zunächst zum Priester be-

stimmt, dann 1829 in das Atelier Ferdinand de Braekeleers eingetreten, hatte er im Beginne der dreissiger Jahre mit ein paar Historienbildern debütirt, die zwar noch nichts von seiner späteren Löwenklaue verriethen, aber doch schon ahnen liessen, wo er hinaus wollte. Das waren keine der beliebten Scharmützel, bei denen das Blut wie aus Brunnenröhren fliesst; man schlug sich mit Anstand und Maass, weniger aus Ueberzeugung als um die einmal aus dem Kleiderschrank geholten Helme und Kürasse zu rechtfertigen. Dagegen war in beiden der Hintergrund — eine mittelalterliche Stadt mit winkligen Gassen, Laternen und malerischen Kneipen — sehr liebevoll behandelt. Eine echt germanische Freude am Kleinen kam hier zu Wort. Statt wie die Anderen das Beiwerk zum Zweck der Hebung der Hauptpersonen zurückzudrängen, schilderte Leys ein ganzes Stück Welt auf einmal, in voller Bestimmtheit auch der geringsten Dinge, bis zum Geräth des täglichen Lebens, den Gräsern und Blümchen der Landschaft und den buntfarbigen Backsteinen der alten Häuserfronten, die neugierig ihre malerischen Pförtchen und Fensterchen in die krummen Gassen herausbogen. Das nächste Bild »Die Niedermetzelung des Löwener Magistrats« wich noch mehr vom Herkömmlichen ab, indem es — ganz in Callot's Sinn — dem eigentlichen Drama eine Menge grotesker Episoden beimischte. Der geborene Genremaler bekundete sich in diesen Zügen, nicht minder fiel die von dem Wesen der »Grossmaler« durchaus abweichende Formgebung auf.



Hendrik Leys.

Was dem zwölf Jahre älteren Gustav Wappers Lebensziel gewesen, die Wiedererweckung einer nationalen Kunst, das machte auch Leys zum Stichwort seines Strebens. Aber ihre Wege gingen auseinander. Wurde Wappers hauptsächlich durch Rubens angeregt, so schmiegte Leys zunächst an die Holländer sich an. Ein Besuch in Amsterdam 1839 hatte ihm das Verständniss Rembrandts und Pieter de Hooghs vermittelt. Ihnen folgte er, als er 1845



Leys: Ein Familienfest.

seine »Hochzeit im 17. Jahrhundert« malte, eine reiche Auslage schillernder Vorhänge, goldenen Tafelgeschirrs und rother Plüschmöbel, zwischen denen sich hübsch angezogene Leute, Hochzeitsgäste und Violinspieler bewegen. In der Lichtführung zeigt sich das Bemühen, dem Pieter de Hoogh oder Jan van der Meer nahe zu kommen, die Behandlung der Gewänder erinnert an Mieris und Metsu. Ein paar andere anekdotische Bilder aus dem 17. Jahrhunderts lassen verfolgen, wie Leys allmählich an der Hand holländischer Vorbilder zu jener Kraft und Meisterschaft des Colorits, jener geschlossenen Bildwirkung und milden Behandlung des Dämmerlichtes gelangte, die an seinen ersten Werken mit Recht bewundert wurde. Namentlich einige Schilderungen aus der Legende der Maler und Souveräne — Rubens, Rembrandt oder Frans Floris, die von irgend einem Hochgestellten der Zeit in ihrem Atelier besucht werden, machten ihn zum Löwen des Pariser Salons. 1852 stand er auf der Höhe des Ruhms, war in Belgien wie im Ausland als einer der ersten Maler anerkannt und allerwärts mit Ehren überhäuft. Da machte er eine neue Häutung durch und trat in seine »zweite Manier«. Nachdem er sich über



Leys: Erasmus vor Karl V. die Messe lesend.

ein Jahrzehnt an Rembrandt angeschmiegt, kehrte er diesem den Rücken, um sich plötzlich den deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts in die Arme zu werfen und nach seinem eigenen Ausspruch »von da ab erst Künstler zu werden«. Er hatte während einer Reise durch Deutschland 1852 Dürer und Cranach kennen gelernt; in Dresden, Wittenberg und Eisenach umschwebten ihn die grossen historischen Gestalten des Reformationszeitalters. Halb erloschene Erinnerungen an seine Landsleute, die Gebrüder van Eyck und Quentin Massys wurden wieder frisch und drängten ihn mächtig auf die neue Bahn. Das Fest bei Otto Venius und Erasmus im Studirzimmer waren die ersten Schritte in dieser Richtung, und als er bald darauf mit den Costümbildern »Luther als Chorschüler in Eisenach« und »Luther in seiner Wittenberger Häuslichkeit« hervortrat, herrschte allgemeines Entzücken über diese raffinirte Echtheit archaistischer Culturschilderung. Auch auf der Weltausstellung 1855 hatte er mit drei in altdeutscher Weise ausgeführten Bildern »Messe zu Ehren des Antwerpener Bürgermeisters Barthel de Haze«,

»Der Spaziergang vor dem Thore« und »Der Neujahrstag in Flandern« durchschlagenden Erfolg. Seine Rückkehr aus Paris, wo er als einziger Ausländer neben Cornelius die grosse goldene Medaille erhalten hatte, gestaltete sich zu einem Triumph in Antwerpen, das ihn mit Illuminationen, Fackelzügen und goldenen Lorbeerkränzen begrüsste. Man hielt ihn für den bedeutendsten Meister seit Quentin Massys, für den Jan van Eyck des 19. Jahrhunderts. Im Brüsseler Salon erschien er wie ein Fürst der Kunst, vor dem die Kritik sich neigte und für dessen Bilder eigene Altäre errichtet wurden. Nicht als Künstler nur, auch als Mensch imponirte er, seine stattliche Erscheinung war jedermann in Antwerpen bekannt und wurde den Fremden als Sehenswürdigkeit gezeigt. 1867, als er wieder in Paris die Ehrenmedaille erhalten, liess der Antwerpener Cercle artistique eine Denkmünze auf das für die belgische Kunst so wichtige Ereigniss prägen. Sein Hinscheiden am 25. August 1869 setzte die ganze Stadt in Trauer, die Fenster des Rathhaussaales, wo er seine letzten Bilder gemalt hatte, wurden schwarz verhängt, die Todesanzeigen in grossen Plakaten an den Strassenecken angeschlagen. »Leys is ons« hiess es in dem Nachruf des Bürgermeisters am offenen Grabe. Heute steht auf dem Boulevard Leys seine Statue, und sein Haus ist im Baedecker gleich denen von Massys und Floris, Rubens und Jordaens verzeichnet.

Leys war also ein Schooskind des Glücks. Jauchzender Beifall hat ihn mit Ruhm und Lorbeeren überhäuft. Es ist natürlich, dass die Nachwelt von diesen Ehrentiteln manchen zu streichen hat.

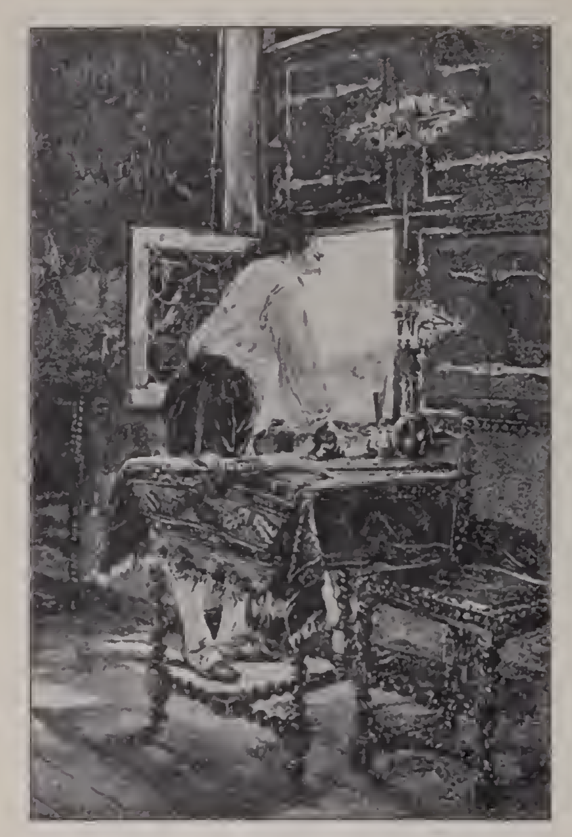
Die Kunstgeschichte wurde durch Leys nicht um Neues bereichert. Seine feine, zeichnerisch streng die Formen umreissende Kunst, die direct auf die heimische Weise des 15. Jahrhunderts zurückgeht, ist an sich nicht unverdienstlich. Aber was davon gehört dem 19. Jahrhundert an? Wie viel Selbständiges bleibt für den Maler übrig? Er könnte van Eyck zeichnen und man würde ihm glauben. Er nimmt sich wie ein alter Meister aus, der sich durch Zufall unter die Modernen verirrte. Seine Kenntniss des 16. Jahrhunderts ist staunenswerth. Er war ein Visionär, der die Vergangenheit so klar sah, als ob er sie selbst miterlebt hätte. Die Menschen, die er malt, sind seine Zeitgenossen. Er hat sie im Jahr nach Christi Geburt 1493 nach der Natur gezeichnet; sie machen keine Bewegung, keine Grimasse, die nicht 400 Jahre alt wäre. Damit ist aber zugleich gesagt, dass er kein Schöpfer war, sondern nur



Leys: Die Proclamation der Inquisition.

eine vorhandene Formel geschickt wiederholte. So sehr er sich als Zeitgenossen Lucas Cranachs und Quentyn Massys' gab, hatte er doch nicht deren Naivetät, und während jene das Leben malten, malte er den Schatten ihres Realismus. Von alten Bildern, Breviarien und Missalen umgeben, begnügte er sich, statt der lebendigen Natur die erstarrten Formen gothischer Miniaturen zu copiren. Er ging in den Antwerpener Rathhausbildern soweit, den Alten bis in ihre perspektivischen Fehler zu folgen, und wenn bei jenen, den Naiven, selbst die kindlichste Verwirrung zwischen Vorder- und Hintergrund nicht stört, wirkt es gesucht, ihn, den Wissenden, absichtlich dieselben Fehler wiederholen zu sehen. Statt ein Nachahmer der Natur, war er ein Nachahmer ihrer Naturnachahmung, ein Gourmé des malerischen Archaismus.

Gerade diese archaische Rücksichtslosigkeit aber war für jene Jahre wichtig, und gibt ihm neben seinen Zeitgenossen eine reformatorische Bedeutung. Er allein vertritt unter ihnen wirklich die vlämische Race. Wappers war nur ein Flandrer aus Paris, der das Joch der Griechen abschüttelte, um das der Franzosen zu tragen. In Louis Gallait, dem Davidschüler, lebte Delaroche wieder auf. Ihre Werke waren pathetisch wie französische Tragödien und von jener gekünstelten Sauberkeit, die aller Naturwahrheit aus dem Wege ging: die Menschen gewaschen, gekämmt, gebürstet und blank



Meissonier: L'homme à la fenêtre.

gemacht, die Geberden theatralisch, die Farben schablonenhaft gestimmt, um zu einem gefälligen Ganzen zusammenzuwirken. Leys versuchte wahr zu sein. Er wollte in seinen Bildern keine Gedanken aussprechen, sondern nur ein Stück »gute alte Zeit« im ganzen Glanz ihrer farbigen Erscheinung aufbauen. Und wie er coloristisch darauf bedacht war, aus der uniformen Tönung herauszukommen und jedem Ding sein eigenes naturgemässes Gepräge zu geben, so setzte er auch zeichnerisch dem vornehmen Schwung der Andern die bürgerliche Eckigkeit der vom Cinquecento unberührten Kunst entgegen. Wie bei Cranach, Dürer und Holbein findet man sprechend wahre Silhouetten bei ihm, harte, oft plumpe Köpfe, runzliche Gesichter und schwere, massive Schultern, die auf verkrüppelten Körpern ruhen. Der Mensch erscheint fast degenerirt, mit dickem Bauch und grossen schwieligen Händen. All das, was der Kampf um's Dasein aus dem Ebenbilde Gottes gemacht, kommt zuerst wieder seit David in Leys' Werken zum Ausdruck. Schon seine Hinmetzelung des Löwener Magistrats zeigte in ihrer wirren Composition scharf naturalistische Physiognomien, und sein Bertal de Haze, fünfzehn Jahre später, bestätigte dieses Streben nach dem charakteristischen wahren Ausdruck. Keiner von den Zeitgenossen hat sich der herkömmlichen eleganten Silhouette und »Schönheit« der Köpfe gegenüber gleichgültiger und ablehnender verhalten. Aus Hass gegen die akademische Schablone führte Leys die Kunst auf ihre Ursprünge zurück. Die oft kindliche Hässlichkeit der Primitiven war ihm lieber als der ganze Rafael. Und diese Betonung des Charakteristischen in



Meissonier: Le liseur.

Gesichtsausdruck und Stellungen lässt ihn, obwohl er Historisches malte, als Antipoden der Historienmalerei, als Uebergangsglied zum modernen Stil erscheinen. Indem Leys dem Manierismus der Idealisten Verzwicktheit und gesuchten Archaismus gegenüberstellte, gewöhnte er das Auge wieder daran zu bemerken, dass es neben der edlen Linie und aristokratischen Pose noch etwas Wahreres gebe, und da er dabei die alten Meister direct als Helfershelfer anrief, konnte ihm die Aesthetik nicht einmal zürnen.

In Frankreich wurde der Uebergang vom absolut Schönen zum Charakteristischen, vom Typischen zum Individuellen von verschiedenen Seiten her vermittelt. Einerseits hatte der Romantismus dem antiken Stil den der Vlaamen gegenüber gesetzt. Andererseits hatte sich auch innerhalb des Classicismus eine Abschwenkung von der Antike und dem Cinquecento zur italienischen Frührenaissance vollzogen. Mit Paul Dubois' florentinischem Sänger erschloss sich der Sculptur eine neue Welt. Je mehr die Künstler sich in das Studium jener ersten Bahnbrecher des Realismus, der Donatello, Verrocchio, della Robbia und der übrigen Meister des Quatrocento vertieften, desto mehr fanden sie sich von dem sprühenden Leben dieser Schöpfungen gefesselt und suchten es in freier Nachempfindung in die eigenen Arbeiten zu übertragen. Das 15. Jahrhundert mit der energischen Kraft seiner Formen, seinem engen Anschluss an die Natur und seiner markigen, selbst vor den Consequenzen des Hässlichen nicht zurückschreckenden Charakteristik leitete die Maler an, auch ihrerseits mehr als bisher auf die ursprüngliche Quelle des realen Lebens zurück-



Meissonier: La lecture chez Diderot.

zugehen und etwas von dessen Unmittelbarkeit in ihre Schöpfungen herüber zu leiten. Elie Delaunay begann die Natur mit weniger abstrahirendem und stilisirendem Auge zu betrachten, ihre individuellen Besonderheiten schärfer zu erfassen und treuer nachzubilden, als es die kalt antikisirende Richtung gethan hatte. *Ernest Meissonier* that einen weiteren Schritt, als er in seinen Rococobildchen der vlämischen und frühitalienischen Tradition noch die holländische als schulbildend zur Seite setzte.

Um im Tumult der Ausstellungen Aufsehen zu erregen, muss ein Bild entweder sehr gross oder sehr klein sein. Das war wohl die Erwägung, die Meissonier seinem Stoffkreis zuführte und ihn veranlasste, zu einer Zeit, als die Romantiker ihre grossen Manifeste erliessen, mit kleinen niederländischen Cabinetstückchen hervorzutreten. Er war aus einer Familie kleiner Kaufleute hervorgegangen und sollte anfangs selbst das väterliche Geschäft, eine Colonialwaarenhandlung, übernehmen. Jeden Morgen punkt 8 Uhr sass er am Ladentisch, führte die Bücher und copirte Geschäftsbriefe und gewöhnte sich dabei an jene peinliche, sich stets gleich bleibende Sorgfalt, die zeitlebens seine Marke blieb. Sein Lehrer Cogniet war ohne Einfluss auf ihn. Schon als in seiner Jugend das Kampfgeschrei: Hie Welf, hie Ghibelline! hie Delacroix, hie Ingres ertönte, sass Meissonier still im Louvre und copirte Jan van Eycks Madonna aus Autun. Niederländischer Kleinmeister ist er während seines Lebens geblieben. Nachdem er zuerst als Illustrator sich den Unterhalt verdient, begann er seit 1834 allerhand Sachen und Sächelchen aus der Zeit Ludwigs XIV. und XV. auszustellen, den Bourgeois hollandais rendant visite au bourgmestre 1834, die Schachspieler aus Holbeins Zeit 1835, den Mönch am Krankenbett 1838, den englischen Doctor und den Leser 1840. Und schon der Salon von 1841 ward

für ihn, was der von 1824 für Delacroix und Ingres der von 1831 für Delaroche gewesen war: die Wiege seines Ruhms. Die 17 cm hohe, 11 cm breite Schachpartie war das gefeiertste Bild der Ausstellung. Die bis dahin kaum gekannten und wenig beachteten grossen niederländischen Kleinmaler des 17. Jahrhunderts wurden zum Vergleich herangezogen: Hat Terborg oder Mieris oder Meissonier Grösseres geleistet? Man bewunderte die Schärfe dieses kurzsichtigen Miniatorauges. Gott, wie das gemacht ist, sagte der Philister, zog die Loupe heraus und fühlte sich als Kunstkenner, wenn der Aufseher daneben rief: Nicht zu nah! Gleich seine ersten Bilder waren von einer Accuratesse und Vollendung, die jeder Beschreibung spottet. Ein sehr schätzenswerther niederländischer Feinmaler schien auferstanden. Langsam, mühselig, sorgfältig wie seine kostümlichen Vorstudien war die coloristische Ausführung; jeder Pinselstrich wurde geändert und wieder geändert, manches fast fertige Bild verworfen, ausgekratzt, völlig umgearbeitet. Nicht die Feuerköpfe, aber die Liebhaber hat Meissonier auf diese Weise gewonnen. Jene Leser, Philosophen, Kartenspieler, Trinker, Raucher, Flöten- und Geigenvirtuosen, Kupferstecher, Maler und Amateurs, Reiter und Landsknechte, Raufer und Bravi aus dem 18. und 17. Jahrhundert, die er im Laufe der Jahre malte, wurden bald die ersehntesten Stücke jeder vornehmen Privatsammlung. 1884 konnte er sein 50jähriges Künstlerjubiläum mit einer Ausstellung von 150 solcher Bilder begehen. Und da dieselben, wären sie mit Gold aufgewogen worden, sehr billig abgegangen wären, so gewöhnte man sich daran, sie mit Tausendfrancsscheinen aufzuwägen.



Meissonier: La lecture du manuscrit.



Meissonier: Le philosophe.

Die Gegenwart blickt zu diesen Geduldspielen nicht mehr mit so grosser Bewunderung empor, darf aber deshalb nicht vergessen, was Meissonier für seine Zeit war.

Zunächst erzählen seine Bilder nichts, und schon das war in einer Epoche, als die Malerei Hilfswissenschaft der Geschichte geworden war, von sehr grosser Bedeutung. Diese Leute führten keine Komödie auf, sie beschäftigten sich damit, die einen zu rauchen, die andern zu trinken, die dritten Karten zu spielen, die vierten gar nichts zu thun. Mochten sie als Musketiere oder Philosophen, als Kammerdiener oder galante Herren, als Gelehrte oder Bonvivants auftreten — sie wollten nicht geistreich scheinen und posirten nicht, sie vollführten keine abenteuerlichen Handlungen und gaben keine Anekdoten zum Besten — es genügte ihnen gut gemalt zu sein. Sodann war Meissonier unter allen französischen Malern geschichtlicher Sittenbilder der einzige, der seinen Arbeiten ein ganz eigenes Cachet ansprechender realistischer Naturtreue zu geben wusste. Die Figuren, wunderbar gemalt, dabei lebendig und natürlich im Ausdruck, passen wie hineingegossen in ihre zierliche Rococoumgebung und tragen das Kostüm unserer Väter mit grosser Sicherheit. Meissonier erreichte das naturwahre Ensemble dadurch, dass er seine Interieurs und das in diesen angebrachte Stillleben erst in der Wirklichkeit als zusammengehöriges Ganze schuf. Die Zimmer, die Fensternischen, die Kamine, die er in den Bildern wiedergab, waren in seinem Hause, in seinen Ateliers mit allen Details vorhanden. Bronzen, Nippes und Schmucksachen, echte Erzeugnisse der Rococozeit, kaufte er für Hunderttausende zusammen und stellte sie bei sich auf. Seine Modelle mussten wochen-, oft monatelang die sammtenen und seidenen

Costüme, in denen er sie brauchte, wirklich tragen, und er malte sie dann, ohne sich mehr um einen anekdotischen Vorgang zu kümmern, mit möglichster Naturtreue ab. Was er gab, war keine erfundene, stückweise zusammengesetzte Anekdote mehr, sondern ein gesund malerisch angeschauter Ausschnitt der Wirklichkeit. Und wenn sich diese vorerst noch aus Costümen und Geräthen des 18. Jahrhunderts zusammensetzte, so war hiermit doch der Uebergang zur naturwahren Behandlung auch des modernen Lebens gegeben — ein Gebiet, das Meissonier selbst später noch in seinen Schlachtenbildern betrat.



Meissonier: L'amateur de tableaux.

Er hatte nur Männer gemalt, die Physiognomie der weiblichen Sphinx blieb ihm ein ewiges Räthsel. Hier bot sich den Nachfolgern ein weites Feld. Fauvelet, Chavet, Brillouin zogen die Pantoffeln Meissoniers an und gaben seinen Rococoherren die bessere Hälfte. Die beiden ersten machten einfache Nachahmungen. Brillouin warf sich dem komischen Genre in die Arme: er arrangirte hübsch, beobachtete gut und malte mässig. Der letzte dieser Meissonieristen ist Vibert, heute hauptsächlich durch Cardinäle und andere rothe Würdenträger bekannt, die er in Aquarell und Oel mit einem gewissen Stich in's Maliciöse darstellt. Er malt sie gichtisch, schlemmend oder betrunken, in einem oder mehreren Exemplaren auf jedem Bild — was nicht dazu beiträgt seine Arbeiten interessant zu machen. Ursprünglich aber war er ein liebenswürdiges, vornehmes Talent und wird in der Gruppe der modernen Kleinmeister stets einen bescheidenen Platz behaupten. Sein gefesselter Gulliver nach Goldsmith, dann die spanischen und türkischen Scenen, die ihn nach einer Orientreise beschäftigten, sind sehr angenehme, delicat



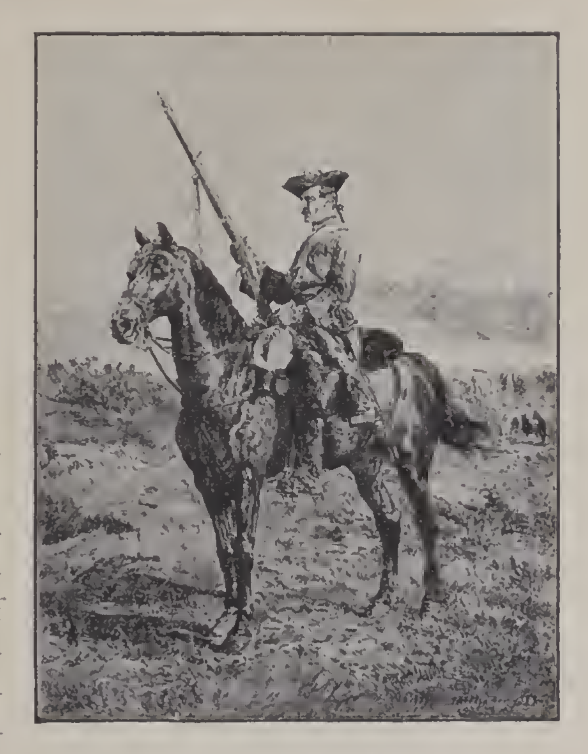
Meissonier: Une halte.

gemalte, von Sonne durchblitzte Costümbildchen, die manchmal in ihrer perlend capriciösen Mache fast an Fortuny streifen.

Diesseits des Rheines war *Adolf Menzel* der grosse Pionier der Wahrheit. Ihn hat die deutsche Kunstgeschichte als den zu feiern, der zuerst das Genie und den Muth hatte, mit dem conventionellen Phrasenwesen zu brechen und die Naturwahrheit in die Kunst zu bringen: vorerst wie bei Meissonier, noch kostümirte Natur, erschaut aber und wiedergegeben mit der ganzen Ehrlichkeit eines Mannes, dem die Kunst der Pose von vornherein fehlte.

Schon in den 30er Jahren, zu einer Zeit, als neben den Werken des Cornelius das trauernde Königspaar und die Lenore von Lessing, der Krieger mit dem Knaben, der kranke Rathsherr und die Söhne Eduards von Hildebrandt, die trauernden Juden von Bendemann den jubelnden Beifall der Menge fanden, sah Menzel mit scharfem, vom Ideal ungetrübten Blick in die Welt, und was ihn befähigte dazu, war seine unwandelbare, nie von Sentimentalität berührte, echt preussische Gesundheit, eine gewisse Kälte und Härte, jener verständig reflectirende, norddeutsche Zug, der heute, nachdem die deutsche Kunst fein und vornehm geworden, in der Berliner Malerei sich oft als roher Naturalismus äussert, sie aber im Beginne des Jahrhunderts als Kunst des gesunden Menschenverstandes in wohlthätigen Gegensatz zu den Münchener und Düsseldorfer Krankheiten stellte. Die Berliner waren schon vor 80 Jahren zu schneidig und praktisch, um Romantiker zu sein. Die künstlerischen Grössen, die Menzel bei seiner Ankunft gefeiert und thätig fand, waren Schadow und Rauch, daneben als Vertreter der grande peinture Begas und Wach. Doch selbst diese, die noch am meisten von der sentimen-

talen Strömung berührt waren, sind mit Recht von den echten Romantikern am Rhein nie als unbedingt zu ihrer Fahne schwörend anerkannt worden. Herrschend in der Berliner Kunst war ein klares, realistisches Wesen, und in dieser Hinsicht gab sie sowohl gegen das aufgebauschte Pathos der Münchener, wie gegen die schwächlich süssliche Ritter-, Edelfräulein- und Mönchs- Sentimentalität von Düsseldorf ein nicht zu unterschätzendes Correctiv. Selbst Cornelius, den Friedrich Wilhelm IV., dieser König der Romantiker auf dem Thron



Meissonier: La vedette.

der so eminent unromantischen Hohenzollern, nach Berlin berufen hatte, sah sich dem dortigen Geschmack gegenüber machtlos. Und nur hier, dem Sitz scharf prononcirter Verstandesrichtung, wo die altpreussische Nüchternheit dem Dämmerreich der Romantik eine Grenze setzte, konnte Adolf Menzel gross werden. Sein Berlinerthum bewahrte ihn vor dem Verweilen im luftleeren Raum. Dem heutigen, an den Fontainebleauern gebildeten Geschmack will er fast zu sehr als Verstandes- und zu wenig als Empfindungsmensch erscheinen. Boecklin hat ihn fein gekennzeichnet, als er auf die Frage, was er von Menzel halte, die Antwort gab: »Das ist ein grosser Gelehrter.« Besonders der Vergleich mit Mommsen drängt sich auf: ein grosser Gelehrter, beissender Satiriker und geistreicher Feuilletonist. Aber dieser nüchterne Scepticismus und kühle Forschergeist, diese die Dinge mit dem Auge des Untersuchungsrichters beobachtende »Herzlosigkeit« ebnete der modernen Kunst den Boden. Keiner hat mehr als Menzel gethan, die Herrscher im Reich der Träume, die vor lauter Träumen nicht zum Lernen kamen, in der Kunst auf feste Füsse zu stellen und ihr durch Idealismus verbildetes Auge wieder an das Natürliche und Wahre zu gewöhnen.



Adolf Menzel 1837.

Menzel war in der Zeit vor dem französischen Einfluss fast der Einzige in Deutschland, der zeichnen und malen konnte. Der Kampf um's Dasein hatte ihn genöthigt, es zu lernen. Im Geburtsjahr Bismarcks war in Breslau der Mann geboren, der die Grösse erst des alten fridericianischen, dann des neuen kaiserlichen Preussen verherrlichen sollte. Früh hilflos hinausgestossen in das unwirthliche Meer des Lebens, arm und einsam nach Berlin gekommen, weniger um die Kunst, als um Erwerb zu suchen, sass er in seinem ungemüthlichen Dachzimmer, von Niemand bedient, in seinen Plaid gewickelt, mit dem Kaffeetopf zur einen, dem Zeichenstift zur andern Seite und sah über die Dächer der ungeheuren Stadt, deren glänzendste Epochen zu schildern und künstlerisch zu erobern er ausersehen war. Er hatte sich, weil das am ehesten Erwerb sicherte, mit den reproducirenden Techniken vertraut gemacht und namentlich der neu erfundenen Lithographie zugewandt, Tischkarten, Neujahrsgratulationen, Vignetten zu Gelegenheitsgedichten u. dgl. angefertigt, in denen er sich als echten Geistesverwandten Chodowieckis und Gottfried Schadows erwies. Vom zwölften Jahr an hat er mit solchen Arbeiten nicht nur sein eigenes Dasein gefristet, sondern seine Familie unterhalten und in diesen Stunden den Grund dazu gelegt, der Meister der Meister unter den Modernen zu werden. Menzel ist nicht nur ein Mann, der Alles durch sich selbst geworden: der auf eigene Hand zeichnen lernte, die Oelmalerei ohne Lehrer bewältigte und darin weiter kam, als irgend einer jener Generation, ein Mann, der in Aquarell und Gouache ganz selbständig neue Methoden und Combinationen fand; — fragt man, wer der grösste deutsche Illustrator, der grosste Förderer des deutschen Holzschnittes, der einzige, ganz



Menzel: Die einwandernden Salzburger Protestanten.
Aus den »Denkwürdigkeiten zur brandenburgisch-preussischen Geschichte«. 1835

originelle, deutsche Historienmaler des Jahrhunderts war, der wirklich eine verflossene Periode so genau kannte, dass er sie malen durfte: immer tönt der Name Menzel entgegen.

Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte — schon in diesen 1837 erschienenen zwölf unscheinbaren Lithographien steht der »Gelehrte« Menzel, der sachliche, königlich preussische Historiker fertig da. In einer Zeit, die sich in nebelhafter Gefühlsschwärmerei für mittelalterliche Reichsherrlichkeit gefiel, wies er, der 20jährige, auf die Marksteine der brandenburgisch-preussischen Geschichte hin, der einzige damals, der nicht in's Horn der süsslichen Romantiker und noch weniger in das der spätern pathetischen Historienmaler blies. Denn das waren keine theatralisch zugestutzten Tragödienscenen, keine Rührstücke, nichts Poetisches, auch keine langweiligen Ceremonienbilder und Schaustellungen. Eingreifende Charakteristik und sprühende Lebendigkeit verbanden sich mit sorgsamstem Studium der Natur und Geschichte bis in alle Einzelheiten des Kostüms und Waffenwesens. Die Historie war nicht

zurecht gemacht nach akademischen Formeln, sondern in greifbarer Wahrhaftigkeit nach dem Leben gestaltet. Alles war ohne herkömmliches Modellpathos und aufgeregte Stellungen ausgedrückt — einfach, sachlich. Jede Epoche kam in ihrer geschichtlichen Physiognomie zur Erscheinung, ohne dass das Kostüm sich vordrängte.

Franz Kugler war der Erste, der für diese kernige, wahre Kunst Verständniss fand.

Es war damals in Paris das Leben Napoleons mit Illustrationen Horace Vernets erschienen und auch in Deutschland viel gekauft worden. Das gab einem Berliner Verleger den Anstoss, an eine ähnliche deutsche Arbeit zu denken, und Kugler veranlasste Menzel, die von ihm verfasste Biographie Friedrichs des Grossen zu illustriren.

Welchen Einfluss dieses Friedrichsbuch auf die deutsche Kunst gehabt hat, ist schwer zu würdigen. Es wurde für die Geschichte des Holzschnitts epochemachend. Nachdem diese Technik seit dem Beginne des Jahrhunderts in Deutschland gänzlich vergessen und nur noch zur Herstellung roher Tabaksettiketten benutzt worden war, hat Menzel sie erst wieder neu erfinden und eine eigene Formschneiderschule anlernen müssen, um die 400 meisterhaften Blätter des Buches zu ermöglichen.

Doch noch umwälzender wurde es für die ästhetischen Anschauungen der Zeit. Menzel war auch hier nicht darauf ausgegangen, eine Reihe von Bildern zu schaffen, die Vorgänge und Helden in möglichst idealen Positionen zeigten, sondern er hatte sich daran gemacht, das ganze Leben Friedrichs des Grossen bis in die letzten Einzelheiten zu ergründen. Hier begann jenes philologische Studium der Monumente, in welchem Menzel mit der Strenge des Archivars nicht nachgelassen hat bis auf den heutigen Tag. Schon durch Chodowiecki war der alte Fritz künstlerisch so festgehalten worden, wie er seitdem in der Phantasie des Volkes lebte: der gebückte Greis zu Pferde, mit dem Krückstock, wie er Revue abhält, aber auch der Philosoph, der Gesetzgeber, der Kriegsheld in den mannigfachsten Situationen. Menzel, in dem der Geist Chodowieckis weiter lebte, brauchte nur da einzusetzen, wo jener aufgehört. Auf dem archivalischen Material Chodowieckis fussend, arbeitete er sich in die grosse Periode, der Friedrich und Voltaire den Stempel ihres Geistes aufgedrückt, so ein, wie Mommsen in die römische Geschichte. Ganze Bibliotheken las er durch, alle erreichbaren Porträts copirte er. Mit wissenschaftlicher Pedanterie vergass er nicht die Knöpfe und den Hosenschnitt



Menzel: Die Tafelrunde in Sanssouci.
Aus Kugler's »Geschichte Friedrichs d. Gr.«



Aus Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs d. Gr.

der Uniformen zu studiren, ruhte nicht eher, bis er die alten Grenadiere so kannte, wie der Unteroffizier seine Corporalschaft, und auf diese Vorarbeiten gestützt, liess er mit der Objectivität des Historikers den alten Fritz und seine Zeit so auferstehen, wie sie waren, nicht wie sie schöner hätten sein sollen. Die Sicherheit in der Behandlung selbst der feinsten Einzelheiten, die genaue Durchdringung der Umgebung, all' das, was Meissoniers Auftreten für Frankreich so bedeutsam machte — war mit einem Schlag auch für Deutschland erreicht. Gerade die Einfachheit des Gebotenen — in Stil und Technik — genügte zwar, dass Menzel in der Heimat zunächst nicht für einen »Historienmaler« gehalten wurde. Man tadelte, dass er die »Schönheit« ausser Acht liess und dass eine »höhere« Kunstauffassung ihm verschlossen sei. Dagegen begründete das Buch Menzels Stellung in Frankreich und war überhaupt das Werk, auf dem die Werthschätzung moderner deutscher Kunst im Auslande lange Zeit vornehmlich beruhte.

Menzel hatte fortan als Zeichner eine Art Monopol auf diesen Stoff, und als Friedrich Wilhelm IV. 1840 eine Prachtausgabe der Werke des grossen Königs vorbereiten liess, wurde Menzel neben Andern mit der Illustration betraut. Jeder der 30 Bände enthält Porträts von Friedrichs Zeitgenossen, die von Mandel u. A. nach gleichzeitigen Originalen gestochen wurden. Menzel fiel eine scheinbar untergeordnete Arbeit zu. Ihm war aufgegeben, 200 Holzschnitte zu schaffen, die aber nicht als selbständige Blätter auftreten, sondern als Schlussstücke, Vignetten und Aehnliches dem Text eingereiht werden sollten. Das war die grosse Arbeit, die ihn während der 40er Jahre beschäftigte, und in diesen Kopfleisten und Schlussvignetten zu den Werken Friedrichs des Grossen zeigte er zum ersten Mal, dass er nicht nur gelehrter Quellenforscher sein, sondern auch in geistreichen Aperçus sich bewegen könne. Man muss Friedrich den Grossen lesen, um die Schärfe und Schlagfertigkeit, die Feinheit und Pikanterie des Menzel'schen Stiftes voll würdigen zu können.


Menzel: Die Tafelrunde in Sanssouci.

Alle ästhetischen Kategorien von realistischer und idealistischer Kunst fallen wie Staub auseinander vor diesen Erfindungen, in denen die phantastischsten Ideen verkörpert sind mit der ganzen Kraft des realistischen Könnens unserer Tage.

Nachdem er noch die Kampfgenossen des grossen Herrschers in dem Holzschnittwerke „Kriegs- und Friedenshelden zu König Friedrichs Zeit“ gefeiert, also durch eine Jahrzehnte lange Thätigkeit sich in die Epoche eingelebt, ging er, der Zeichner, dazu über, der Maler Friedrichs des Grossen zu werden: Nie waren in der Kunstgeschichte zwei Namen inniger miteinander verbunden. Ein strenger Arbeiter, der die Leidenschaft zum Weib nie kannte, da er keine Zeit hatte oder der die Frauen verachtete, nachdem er als armer, hässlicher Kunstjünger von ihnen verachtet worden war, ein Mann, dessen grosser, kahler Kopf noch heute auf den Berliner Subscriptionsbällen inmitten der Gruppen von brillanten Cavalieren, von Königinnen der Schönheit, der Mode und Eleganz, umrauscht und umknistert von deren Seidenroben, umwogt von der tanzenden, farbenschimmernden, von Gold und Juwelen funkelnden Menge nur auftaucht, weil ihn diese Welt als Gegenstand der Malerei interessirt, ein Einsiedler, der in Gesellschaft nur geht, um dort, wortkarg und gefürchtet, seine künstlerischen Beobachtungen zu machen, ein immer thätiger Experimentator, dessen beide Hände allmählich gleich geschickt geworden waren und der noch als 78jähriger festen und genauen Strichs während der Eisenbahnfahrt im Waggon skizzirt — hatte er sich, obwohl bisher auf's Zeichnen angewiesen, doch auch



Menzel: Concert in Sanssouci.

ganz selbständig mit der Oeltechnik vertraut gemacht und wurde nun noch ein Meister der Farbe wie wenige damals. Um die Mitte des Jahrhunderts entstanden jene zwei Meisterwerke, die jetzt in der Berliner Nationalgalerie hängen, die Tafelrunde in Sanssouci und das Concert Friedrichs des Grossen — Historienbilder, an deren Berechtigung und Bedeutung auch der Modernste nicht rütteln kann. Wenn je in Bildern das, was man den Geist einer Zeit nennt, Verkörperung gefunden hat, so ist es hier, wo die echten Geistesherrscher des 18. Jahrhunderts in heiterer Tafelrunde versammelt sind. Der Schauplatz ist der ovale Speisesaal des Schlösschens. Das Mahl ist vorüber, mollige Dessertstimmung herrscht; der Sect perlt in den Gläsern und ein prickelndes Wortgefecht von Esprit entspinnt sich. Der Nachmittag ist schon vorgerückt, und ein gedämpftes, kaltes Tageslicht durchfluthet den Salon, in dem jedes Stück der Architektur, vom Parkett bis zu den vergoldeten Säulencapitälen und den Stuccaturen der Kuppeldecke, jedes Möbel und jeder Lüstre das intim erfasste Gepräge der capriciösen Anmuth des Hochrococo trägt. Feines Kerzenlicht durchflimmert auf dem zweiten Bild die Scene. Friedrich setzt die Flöte an, die Musiker des Streichquartetts pau-



Menzel: Friedrich d. Gr. auf Reisen.

siren, um nach Beendigung des Solos wieder einzufallen. Links ist der Hof gruppirt: die Damen in goldlehnigen Sesseln, die Cavaliere dahinter. Ueber das Ganze werfen die Kerzen der Kronleuchter und Wandarme ihr von den Spiegeln zurückgestrahltes, prismatisch gebrochenes Licht und erfüllen den phantastisch launenhaften, graziös behaglichen Raum da mit strahlender Helligkeit, dort mit feiner Dämmerstimmung. Nur Menzel hat den Glanz der Hoffeste der Vergangenheit so überzeugend heraufbeschworen.

Hier ist jene Exaktheit, die das Geschichtsbild, sofern es Geltung beanspruchen will, haben muss. Während der vulgäre Historienmaler sich begnügte, costümirte Modelle in's allgemein Menschliche zu transponiren und historische Etiketten auf den Rand zu setzen, ist es Menzel gelungen, ein vergangenes Zeitalter wirklich künstlerisch zu durchdringen und für die Gegenwart neu zu beleben. Er grub nicht alle Jahre einen andern historischen Dunkelmann aus, sondern beschränkte sich auf einen Helden, auf die in der allgemeinen Phantasie fortlebende, jedem Kind vertraute Gestalt des preussischen Heldenkönigs und lernte die Zeit dieses Lieblingshelden so beherrschen, als ob er selbst der alte Fritz wäre. Menzel hat ihn nie die Flöte blasen hören und nie in Sanssouci bei ihm zu Tisch gesessen, aber das

Bild dieser Scenen kommt bei ihm treu und lebenswahr heraus, weil ihm die vaterländische Vergangenheit lebendig wie die eigene Gegenwart geworden war. Seine Schlacht bei Hochkirch erhebt sich zu tragischer Grösse, gerade weil alles äusserliche Pathos fern bleibt. Sein Friedrich der Grosse auf Reisen, wie er nach dem Krieg die Lande besichtigt und den Wiederaufbau der zerstörten Häuser anordnet, Friedrichs Zusammenkunft mit Joseph II. in Neisse und alle übrigen Bilder des Cyklus standen durch ihre ausserordentliche Natürlichkeit, packende Lebendigkeit und Phrasenlosigkeit innerhalb einer von hohlem Pathos beherrschten Zeit einzig da. Menzel, der seit seinem zwölften Jahr das Skizzenbuch nicht aus der Hand legte, in Allem, was er um sich sah, einen Gegenstand malerischen Interesses fand, vermochte schliesslich auch in einem Milieu, das nicht das seine war, sich mit naturalistischer Unbefangenheit zu bewegen. Auf dem Umwege über das Rococo hat er uns gelehrt, uns selbst zu verstehen. Es ist in seinen Bildern das anscheinend paradoxe Problem gelöst, dass ein intensiver Sinn für die m o d e r n e Wirklichkeit die Vergangenheit zu neuem Leben erweckte, dieselbe Vergangenheit, der auf dem Wege des Idealismus keiner mit Erfolg sich nahte.

Und überschauen wir diese ganze Entwicklung, so fällt als merkwürdige Thatsache auf, dass gerade die concretesten Geister und tüchtigsten Techniker wie Meissonier und Menzel soweit bis zur Gegenwart vorzugehen wagten. Indem sie das von aller schulmässigen Kunst gemiedene Gebiet des Rococo betraten, waren sie wieder bei der Epoche angekommen, wo 100 Jahre vorher Mengs und David den natürlichen Gang der Kunstgeschichte unterbrochen hatten. Um 1750 vollzog sich die verhängnissvolle Schwenkung zur Antike, 1820 hatte das Mittelalter gesiegt. 1830 — mit Cornelius und Ingres — herrschte das Cinquecento, 1840 wurde — durch Delaroche und Wappers — das 17. Jahrhundert auferweckt, und 1850, nachdem man — nach Cornelius Worten — »die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist«, malten Meissonier und Menzel die Dinge, die den vom Glanz der Antike geblendeten Malern von 1750 nicht mehr als darstellungswerth erschienen waren. Nicht minder auffällig ist, dass das Geschichtsbild je mehr es sich der Gegenwart näherte, um so naturwahrer wurde und auch äusserlich sein Gesicht veränderte: Es ist von dem Riesenformat der David und Cornelius zum Minimalformat Meissoniers und Menzels zusammengeschrumpft und

lässt so gewissermassen die Weiterentwicklung ahnen: Nicht lange, so wird das Historienbild überhaupt fallen und das Bild aus dem modernen Leben, bisher nur schüchtern in kleinstem Format behandelt, zur Lebensgrösse anschwellen. Die Geschichte selbst, die ernste Geschichte, klammert sich nur noch an die Rockschösse des alten Costüms. Die Ersten hatten sie in abstractem Sinn als Substrat für philosophische Gedanken benutzt, die Andern hatten Decorationsstücke aus ihr gemacht, die Dritten suchten anekdotische und pikante Züge in ihr auf. Die Letztgekommenen und Grössten endlich waren dazu übergegangen, sie ohne alle angenommene Würde ganz familiär und menschlich zu behandeln. Ihre Werke protestirten gegen jeden Idealismus, was sich in der Zeichnung durch die Anwendung der richtigen statt der »schönen« Linie, in der Farbe durch ein frischeres, mehr der Natur als dem herkömmlichen Schönheitsideal entsprechendes Colorit äusserte. Noch bei Gallait und Piloty herrschte die edle Linie, eine Bewegung mit grossen, königlichen Gesten, hohe Würde, aristokratisches Gebahren, Ritterlichkeit und conventionelle Aufhäufung reicher, das Auge kitzelnder Stoffe. Leys, Menzel und Meissonier waren die ersten, die der Treue die Schönheit opferten, oder richtiger: die einsahen, dass eine Schönheit ohne Wahrheit nicht schön ist. Sie kamen theilweise zu dieser Erkenntniss auf indirectem Wege, indem sie statt der Italiener die deutsch-niederländischen Meister studirten und der durch lange Nachahmung banal gewordenen Eleganz der Lateiner die eckig naturwahre Silhouette der Germanen gegenübersetzten. Damit war man zu der seit einem halben Jahrhundert vergessenen Sprache unserer wahren Vorfahren zurückgekehrt. An die Stelle der Antinousköpfe Gallaits traten Physiognomieen von energischer Charakteristik, die gesticulirenden Heroen wichen ruhigen, stillen Menschen, die nicht mehr durch Paradestellungen sich das künstlerische Bürgerrecht erwerben zu müssen glaubten, sondern sich auch im Bilde ganz wie in der Wirklichkeit gaben. Die pathetische Bewegung machte ruhig herabhängenden Armen und natürlichen Stellungen Platz. Selbst die herkömmlichen Regeln der Concav- und Convexcomposition wurden durchbrochen, damit die Ungezwungenheit des Lebens mehr zu ihrem Rechte komme. Nicht minder zeigten alle drei sich darin als echte Maler, dass sie dem Reichthum der Erfindung, dem Anekdotischen die Richtigkeit der Beobachtung, die Wahrheit und Feinheit der Wiedergabe vorzogen und das Bedürfniss fühlten, die Figuren in

ihrer wirklichen Umgebung zu malen. An die Stelle der herkömmlichen Sammet- und Brokatstoffe, der überall und nirgends hinpassenden Folianten, Sessel und Messingkästchen trat ein naturwahr abgemaltes, die ganze Atmosphäre der Zeit authentisch widerspiegelndes Stück Wirklichkeit. Die Behandlung der Natur, bisher idealistisch und willkürlich, wurde synthetisch und naturalistisch. Keine Abstraction mehr, sondern unmittelbare Betrachtung des Menschen in seinem Milieu. Und wenn vorläufig dieses Milieu noch ein Rococomilieu war, das man sich künstlich reconstruirte, um es realistisch in's Bild zu übertragen, so würden Menzel und Meissonier schon wegen dieses Realismus als die vorgeschobenen Posten und starken Anknüpfungspunkte der modernen Richtung zu gelten haben, auch wenn sie später nicht noch, durch die literarische und historische Bewegung hindurchschreitend, selbst Bahnbrecher des Modernen geworden wären. Ihren Werken von damals ist zu verdanken, dass sich die Vorliebe des Publikums allmählich weniger pathetischen Arbeiten zuwandte, die auf desto aufmerksamerer Beobachtung beruhten, und dass die Künstler begannen, die Wirklichkeit als das wichtigste Element, den Ausgangspunkt für jedes Bild zu betrachten. So kam man dazu, das Leben selbst zu malen und damit der Forderung einer neuen Generation Rechnung zu tragen, die nicht mehr alte Helden, sondern sich selbst im Spiegel der Kunst sehen wollte.



Menzel: Wann wird der Genius erwachen?
Illustration zu den Werken Friedrichs d. Gr.

Literatur.

Cap. I.

Ein zusammenfassendes deutsches Werk über die Geschichte der englischen Malerei fehlt noch, wird jedoch dem Vernehmen nach von Cornelius Gurlitt vorbereitet. Von der älteren Literatur ist zu nennen:

Rouquet, L'état des Arts en Angleterre, Paris 1755.

H. Walpole, Anecdotes of Painting in England. Mit Ill. 5 Bde. London, Strawberry Hill, 1762 71. Neue Ausgabe, London, Ward, Lock and Co., 1879.

James Dalloway, Les beaux Arts en Angleterre, Paris 1807.

Edward Edwards, Anecdotes of Painters who have resided or been born in England, London 1808.

J. D. Fiorillo, Geschichte der Malerei in Grossbritannien (Band 5 seiner Geschichte der zeichnenden Künste), Göttingen 1808.

W. Carey, Progress of the Fine Arts in England and Ireland during the Reigns of George II, III, IV. London 1826.

William Fletsher, History of Painting in England, London 1838.

G. Hamilton, Gallery of English Artists, London & Paris 1839.

Edward Edwards, The Fine Arts in England, London 1840.

W. B. Taylor, The Origin, Progress and Present Condition of the Fine Arts in Great Britain and Ireland. 2 vols. London 1841.

G. Lombardi, Saggio dell' Istoria Pittorica d'Inghilterra. Firenze 1843.

J. Dalloway, Anecdotes of Painting in England with some Account of the Principal Artists. 3 vols. London 1849.

John Ruskin, Modern Painters. 5 vols. London 1851—60.

G. F. Waagen, Treasures of Art in Great Britain. London 1854.

Prosper Merimée, Les Beaux-Arts en Angleterre, Revue des deux Mondes. 1857.

T. Silvestre, L'Art, Les Artistes etc. en Angleterre. London 1857.

C. de Pesquidoux, L'Ecole Anglaise 1672—1851. Etudes biographiques et critiques. Paris 1858.

Our Living Painters: their Lives and Works. London 1859.

T. Silvestre, Les Artistes Anglais. »L'Artiste«. Vol. VI p. 81. Paris 1859.

W. Thornbury, British Artists from Hogarth to Turner. II Bde. London 1860/61.

J. Milsand, L'esthétique anglaise. Etude sur M. John Ruskin. Trad. franç. Paris 1864.

R. u. S. Redgrave, A Century of Painters of the English School. 2 vols. London 1866. Neue Aufl. 1890.

W. F. Rae, The History of Painting in England; »The Fine Arts' Quarterly Review«. Vol. I p. 241, Vol. II p. 64. 1866/67.

W. C. Monkhouse, Masterpieces of English Art, with Sketches of some Deceased Painters of the English School. London 1869.

F. T. Palgrave, Gems of English Art. Plates. London 1869

Sarah Tytler, Modern Painters and their Paintings. London 1873.

Frederick William Fairholt, Homes, Works and Shrines of English Artists. London, Virtue & Co. 1873.

Frederick Wedmore, The Rise of Naturalism in English Art. ›Macmillans' Magazine‹ März und Juni 1876.

John Ruskin, Lectures on Art, delivered before the University of Oxford 1870. London, Macmillan 1876.

English Painters of the Georgian Era: Hogarth to Turner. Biographical Notices of the Artists. With 48 permanent photos. their most celebrated pictures. London, Low 1876.

Frederick Wedmore, Studies on English Art. London, Richard Bentley and Son, 1876.

English Painters of the Victorian Era: Mulready to Landseer. Illustr. with 48 Photos. of their most popular works. With Biograph. Notices. London Low 1877.

James Dafforne, Modern Art, a series of line engravings from the works of distinguished painters of the English and Foreign Schools, selected from galleries and private collections in Great Britain. 60 plates with descriptive text by J. D. London 1877.

Samuel Redgrave, A Dictionary of Artists of the English School. Neue Ausgabe. London 1878.

The Reflection of English Character in English Art. ›The Quarterly Review‹. Jan. 1879.

Allan Cunningham, The Lives of the Most Eminent British Painters. Rev. edit. annotated and continued to the Present Time by Mrs. Charles Heaton. 3 Bde. London, Bell 1879.

Frederick Wedmore, Studies on English Art. Second Series. (Romney, David Cox, G. Cruikshank, W. Hunt, Prout, B. Jones, A. Moore.) London, Bentley 1880.

George H. Shepherd, A Short History of the British School of Painting. London, Sampson Low 1881.

Living Painters of France and England. Plates. London 1882.

E. Chesneau, La peinture anglaise. Paris 1882.

J. Faber, La peinture anglaise. Fédération artistique 1883. 11—15.

N. D'Anvers, An Elementary History of Modern Painting. Neue Aufl. London, Sampson Low 1883.

Wilfrid Meynell, Some Modern Artists and their Work. London, Cassell & Co. 1883. (Leighton, Boughton, Tadema, Watts etc.) mit Portraits und Abbildungen.

Modern Artists. Illustrated Biographies of Modern Artists, published under the direction of F. G. Dumas. (Leighton, Millais, Herkomer, Hook etc.) 2 Bde. London u. Paris 1882—84.

Feuillet de Conches, Histoire de l'école anglaise de peinture jusqu'à Sir Thomas Lawrence et ses emules. Paris, Leroux 1883.

H. J. Wilmot-Buxton and S. R. Köhler, English and American Painters. Plates. London 1883.

John Ruskin, The Art of England, Lectures given in Oxford. Kent 1883/84.

Artists at Home. Photographed by J. R. Mayall. With biographical notices by F. G. Stephens. London 1884.

Lord Ronald Gower, Die Schätze der grossen Gemäldegalerien Englands, Leipzig 1884 ff.

J. Comyns Carr, Papers on Art. London, Macmillan & Co. 1885 (enthalt Aufsätze über Reynolds, Gainsborongh, Rosetti etc.).

Allan Cunningham, Great English Painters. Selected biographies from A. C's, »Lives of Eminent British Painters«. Edited by Will. Sharp. London 1886.

J. E. Hodgson, Fifty Years of British Art. (Manchester Exhibition 1887) London. John Heywood 1887.

Charles Heaton, A Concise History of Painting. London Bell and Daldy 1873. Zweite Aufl. 1888.

The Pictorial Record of the Royal Jubilee Exhibition Manchester 1887. By Walter Tomlinson with special articles by Thomas W. Harris, Charles Estcourt and Joseph Nodal. Edited by John H. Nodal. Mit Illust. Manchester 1888.

Walter Armstrong, The Nineteenth Century School in Art. »Nineteenth Century« April 1887.

Derselbe: Fine Art at the Royal Jubilee Exhibition Manchester 1887. 1888.

William Hoe, English Artists of the Day. A Technical Directory. London 1888.

William Tirebuck, Great Minds in Art. (Aufsätze über Wilson, Wilkie, Landseer u. A.). London 1888.

Harry Quilter, French and English Art. Universal Review 1888 u. 1890.

W. E. Henley, A Century of Artists. A Memorial of the Glasgow International Exhibition 1888. With Illustr. Glasgow 1889.

Hermann Helferich, Ueber die Kunst in England, Kunst für Alle, IV 1888 p. 161, 177.

Paul Meyerheim, Die engl. Malerei in den letzten 50 Jahren, Nord und Süd, 1889 p. 17.

J. A. Crowe, Continental and English Painting. »Nineteenth Century«. April 1890.

T. de Wyzewa, Les grands peintres de l'Espagne et de l'Angleterre. Histoire sommaire de la peinture japonaise. Illustr. Paris 1891.

Vrgl. auch H. Thomas Buckle, Geschichte der Civilisation in England, deutsch von J. H. Ritter, Berlin o. J.

H. Taine, Notes sur l'Angleterre, Paris 1872.

Derselbe, Geschichte der englischen Literatur, Bd. I, deutsch von G. Gerth. Leipzig 1878.

Von Zeitschriften: Art Journal (London 1839 ff.), Portfolio & Magazine of Art, passim.

Hogarth:

W. Hogarth, Analyse de la beauté, 2 vols. Paris 1805.

John Nichols, Biographical anecdotes of W. Hogarth, London 1781, 2. Aufl. 1785; deutsche Ausgabe von A. W. Crayen, Leipzig 1783.

G. C. Lichtenberg, Erklarung der Hogarth'schen Kupferstiche mit verkleinerten Copien derselben v. Riepenhausen, Göttingen 1794—1831.

W. Hogarth, Complete Works, Including the Analysis of Beauty, London 1837.

Francis Wey, W. Hogarth. Londres il y a cent ans, Paris 1859.

J. Hannay, Complete Works of Hogarth. Plates. London 1860.

G. A. Sala, W. Hogarth, Painter, Engraver and Philosopher. Illustrations. London 1866.

C. Justi, W. Hogarth, Ztschft. f. b. K. VII 1872.

A. Dobson, Hogarth, London, Low 1879. (Illustrated Biographies of Great Artists.)

J. Beavington-Atkinson in Dohmes Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands, Leipzig 1880.

Th. Gautier, Guide de l'amateur, 1882.

Hogarth's Shrimp Girl, Portfolio 1886 p. 105.

F. Rabbe in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres« (in Vorbereitung).

Reproductionen:

The Original and Genuine Works of W. H. Atlas. Fol. London 1790.

Graphic Illustrations of Hogarth, from pictures, drawings etc. 2 vols. Roy. 8°. London 1794—1799.

The Works of W. H., from the original plates restored by James Heath. R. A. Atlas. fol. London 1822.

The Works of W. H., reproduced from the original engravings in permanent photographs. With an Essay on H. by Charles Lamb. 2 vols. Roy. 8°. London 1872.

J. Ireland and J. Nichols, Hogarth's Works; with Life and Anecdotal Descriptions of his Pictures. 3 vols. London o. J.

Reynolds:

J. Northcote, The Life of Sir Joshua Reynolds, London 1818.

Joseph Farington, Memoirs of Sir Joshua Reynolds with some Observations on his Talent and Character, London 1839.

Edm. Wheatly, A Descriptive Catalogue of all the prints etc. from original portraits and pictures by Sir J. R., London 1825 (neue Ausgabe 1850).

Th. Reynolds, Life of J. R., by his son, London 1839.

J. Reynolds, Discourses on the Fine Arts. Edinburgh 1840.

J. Reynolds' Discourses, illustrated by explanatory Notes and Plates by J. Burnet. London 1842.

Edm. Malone, The Literary Works of Sir J. R. (7 Ausgaben, London 1794—1824, neue Ausgaben von H. W. Bacchey, London 1846 and 1851).

W. Cotton, Sir J. R. and his works, edited by John Burnet, London 1856, neue Ausgabe 1859.

J. Timbs, Anecdote Biographie, Hogarth, Reynolds etc. 1860.

Ch. Rob. Leslie and Tom Taylor, Life and Times of Sir J. R., London 1865.

Reynolds and the Portrait Painters of the last Century. Blackwood's Magazine. Nov. 1867.

Sidney Colvin, J. R., Portfolio 1873 p. 66—82.

J. C. Collins, Sir J. R. as a Portrait Painter. An essay with 20 Portr. London 1874.

Edw. Hamilton, A Catalogue Raisonné of the Engraved Works of Jos. Reynolds 1755—1820, London 1874.

Frederick Wedmore, Sir J. R. »Temple Bar«, Juli 1876.

F. S. Pulling, Sir J. R. London, Sampson Low 1880.

J. Beavington Atkinson in Dohmes Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands, Leipzig 1880.

Th. Gautier, Guide de l'amateur, 1882.

F. G. Stephens, English Children as painted by Sir J. R. London 1884

Th. Duret, Sir Joshua Reynolds et Gainsborough aux expositions de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallerie. Gaz. des Beaux Arts 1884 I, 327 (dasselbe sep. u. erweitert Paris 1885).

Verschiedene Artikel im Athenaeum 1883 und 1884.

Helen Zimmern, Sir J. R. in Westermanns Monatsheften Mai 1884.

William Martin Conway, The Artistic Development of R. and Gainsborough London, Seeley & Co. 1886.

Ernest Chesneau, J. R., Mit 18 Ill., Paris 1887 (in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres).

Lady Blennerhasset, Jos. Reynolds' Discurse, Beilage zur Allg. Zeitung 1889.

Ed. Leisching, Zur Aesthetik u. Technik der bildenden Künste. Akademische Reden von Sir J. R. Uebersetzt u. mit Einleitung, Anmerkungen, Register u. Textvergleichung versehen von Dr. E. L., Leipzig 1893.

Gainsborough:

Rob. Pratt, Sketch of the Life and Paintings of Th. G. London 1788.

George William Fulcher, Life of Thom. G. London 1856.

Sidney Colvin, Th. G., Portfolio 1872, 169 und 178.

J. Beavington-Atkinson in Dohmes Kunst und Künstler Spaniens und Englands, Leipzig 1880.

J. Comyns Carr, Th. G. »The English Illustrated Magazine«, Dezember 1884.

George M. Brock-Arnold, Gainsborough, London, Sampson Low 1889.

Walter Armstrong in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres« (in Vorbereitung).

Reproductionen:

Studies of Landscapes by T. G. Engraved from the Originals by L. Francia, London 1810.

Studies of Figures by Gainsborough in exact imitation of the originals by Richard Lane. London 1825.

Selected Works of T. G. One Hundred Engravings in Mezzotint Fol. London 1876.

Wilson:

The Works of Richard Wilson R. A., Landscape Painter. A volume of engravings. Fol. o. J.

T. Wright, Some Account of the Life ot Richard Wilson, London 1824.

Cap. II.

Allgemeines:

Georg Brandes, Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. I, 2. Aufl., Leipzig 1887.

Wilhelm Weigand, Essays (Voltaire, Rousseau, zur Psychologie des 19. Jahrhunderts etc.) München 1892.

Goya:

Théophile Gautier, Cabinet de l'amateur, 1842.

Laurent Matheron, Biographie de Fr. Goya, Paris 1858.

Carderera, Gazette des Beaux Arts 1860 und 1863.

P. Lefort, Gazette des Beaux Arts 1867.

Charles Yriarte, Goya, sa biographie etc., Paris 1867.

D. F. Zapater y Gomez, Goya, noticias biograficas, Zaragoza 1868.

Paul Lefort, Gazette des Beaux Arts 1875 II 506, 1876 I 336, II 500. Dasselbe separat und erweitert unter dem Titel: Francisco Goya, Etude biographique et critique, suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son oeuvre gravé et lithographié, Paris 1877.

Charles Yriarte, Goya Aquafortiste, L'Art 1877 II 3, 33, 56, 78.

P. G. Hamerton, Fr. Goya, Portfolio 1879, 67—99.

H. Lücke in Dohmes Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands, Leipzig 1880.

Muñoz y Manzano, Francesco de Goya y Lucientes, Revista contemporanea, Sept. 1883.

Lucien Solvay, L'Art Espagnol, Paris 1887 (Bibliothèque internationale de l'Art.)

Count de la Viñaza, Goya, su tiempo, su vida, sus obras. Madrid 1887.

Neuere Reproductionen:

Los Desastres de la Guerra, Colleccion de 80 laminos, Madrid 1863.

Los Proverbios, Colleccion de 18 laminos, Madrid 1864.

Los Caprichos, Gravures fac-similé de M. Segui y Riera, Notice biographique et étude critique par Ant. de Nait, Barcelone 1887.

Französische Kunst des 18. Jahrhunderts:

Edmond et Jules de Goncourt, L'Art du XVIII siècle, Paris 1850, 3. Ausg. Paris 1880.

Dieselben: La femme au XVIII siècle, Paris 1889.

Charles Blanc, Les Peintres des Fêtes galantes. Watteau, Lancret, Pater, Boucher. Paris 1854.

Arsène Houssaye, Histoire de l'Art Français du XVIII siècle. Portraits. Paris 1860.

E. B. de la Chavignerie, Les Artistes Français du XVIII siècle oubliés ou dedaignés. Paris 1865.

A. v. Wurzbach, Die französischen Maler des 18. Jahrh. Stuttgart 1879.

Auguste Nicaise, L'école française au XVIII siècle, Châlons s/Marne 1883.

Paul Seidel, Friedrich d. Gr. u. die französische Kunst seiner Zeit, Berlin 1892.

Watteau:

Figures de différents caractères de paysage et d'études dessinées d'après nature par A. W. 2. vols. 350 pl. Paris o. J.

D'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Paris 1762.

Mariette, Abecedario, publicirt in den archives de l'art français von Chennevières. 1852 ff.

Caylus, La vie d'Antoine Watteau, am 3. Februar 1748 in der Pariser Akademie verlesen, publicirt von Goncourt, l'art du XVIII siècle 1850.

Julienne in der Vorrede zu seinem Kupferwerk 1755.

Cellier, Antoine Watteau, son enfance, ses contemporains, Valenciennes 1867.

Edmond de Goncourt, A. W. Paris 1860. Derselbe: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, dessiné et gravé d'A. W. Paris 1875.

Robert Dohme in seinem Sammelwerk »Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands«, Leipzig 1880.

Derselbe: Die französ. Schule des 18. Jahrh., Jahrbuch für preuss. Kunstsammlungen, Berlin 1883.

Theodor Volbehr, Antoine Watteau, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrh., München 1885.

Emil Hannover, A. W., Kopenhagen 1887, deutsch von Alice Hannover, Berlin 1889.

G. Dargenty in dem Sammelwerk »Les arsistes célèbres«, Paris 1889.

Paul Mantz in der Gazette des Beaux Arts 1889 I 5, 177, 455; II 5, 129, 222. Auch separat 1892.

Boucher:

Robert Dohme in seinem Sammelwerk »Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands«, Leipzig 1880.

André Michel in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«, Paris 1889.

Lancret:

G. Dargenty in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres« (in Vorbereitung).

Pater:

G. Dargenty in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres« (in Vorbereitung).

Fragonard:

Baron Roger Portalis, Honoré Fragonard, sa vie et ses oeuvres, Paris 1887.

Felix Naquet in dem Sammelwerk »Les artistes celèbres« (in Vorbereitung).

Baudouin:

Ch. Normand in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres« (in Vorbereitung).

Greuze:

Edmond et Jules de Goncourt, L'Art du XVIII siècle.

Charles Blanc, Histoire de peintres des toutes les écoles. II.

Jules Renouvier, Histoire de l'Art pendant la Revolution p. 517.

Robert Dohme in seinem Sammelwerk »Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands«, Leipzig 1880.

Charles Normand in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«, Paris 1892.

Quentin La Tour:

Clement de Ris, L'oeuvre de Maurice Quentin de Latour, Gazette des Beaux Arts 1882 II 251.

Champfleury in dem Sammelwerk »Les artists célèbres« (in Vorbereitung).

Liotard:

F. Guye, Jean Etienne Liotard, 1702—1791, Zofingen 1890.

Chardin:

Edmond et Jules de Goncourt, L'Art du XVIII. siècle.

J. E. Wessely in Dohme's Sammelwerk »Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands«, Leipzig 1880.

G. Dargenty, L'Art 1883 II 3.

H. de Chennevières, Chardin au Musée du Louvre, Gazette des Beaux Arts, 1889 I 121.

Charles Normand in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«.

Cornelis Troost:

A Ver Huell, C. Tr. en zyn Werken, Arnhem 1873.

Die Geschmackswandlungen in Deutschland:

Hermann Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Bd. III. Braunschweig 1879.

Chodowiecki:

W. Engelmann, Daniel Chodowieckis sämmtliche Kupferstiche. Leipzig 1857.

Alfred Woltmann, Hogarth und Chodowiecki. Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte, Berlin 1878.

Robert Dohme in seinem Sammelwerk »Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande«, Band II, Leipzig 1878.

Ferdinand Meyer, Daniel Chodowiecki der Peintre-graveur, Berlin 1888.

Vrgl. Auswahl aus des Künstlers schönsten Kupferstichen, in Lichtdruck von A. Frisch. Berlin 1885.

D. Chodowiecki, Von Berlin nach Danzig, eine Künstlerfahrt im Jahre 1783. 108 Facsimiledrucke nach Ch's Zeichnungen. Berlin 1883.

Tischbein:

Aus meinem Leben, Selbstbiographie, herausgegeben von G. G. W. Schiller Leipzig 1861.

Fr. v. Alten, Aus Tischbeins Leben und Briefwechsel, Leipzig 1872.
Edmond Michel, Etude biographique sur les Tischbein, Lyon 1881.

Pesne:

Paul Seidel, Gazette des Beaux Arts 1891.
Derselbe: Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I., Zeitschr. f. b. Kunst 23, 1888, p. 185.

Anton Graff:

R. Muther, Anton Graff, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1881.

Joseph Vernet:

Amedée Durande, Joseph, Carl et Horace Vernet, Corresp. et biogr. Paris 1863.
L. Lagrange, J. Vernet et la peinture au XVIII. siècle. Paris 1864.
A. Genevay, L'Art 1876 III 254, 307. IV 61.
Albert Maire, Les Vernet in dem Sammelwerk »Les artistes celèbres« (in Vorbereitung).

Hubert Robert:

C. Gabillot in dem Sammelwerk »Les artistes celèbres« (in Vorbereitung).

Canaletto:

Rudolph Meyer, Die beiden Canaletti, Dresden 1878.

Francesco Guardi:

Paul Leroi, L'Art 1878 I 103.

Gessner:

Heinrich Wölfflin, Salomon Gessner, Frauenfeld 1889.

Oudry und Desportes:

Charles Normand in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres« (in Vorbereitung).

Riedinger:

Georg Aug. Wilh. Thienemann, Leben und Wirken J. El. Riedingers, Leipzig 1856.

Cap. III.

Allgemeines über deutsche Kunst:

Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst, übersetzt von K. Hagen, 3 Bde. Text, 1 Bd. Tafeln. Berlin 1836.
Anton Hallmann, Kunstbestrebungen der Gegenwart. Berlin 1842.
Theoph. Gautier, Les beaux Arts en Europe 1855. Paris 1855.
A. Hagen, Die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert. Berlin 1857.
E. Förster, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Leipzig 1863.
Anton Springer, Die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1858.
J. Gérard, Considérations sur l'art allemand, ses principes et tendances à propos de l'exposition de Munich, Bruxelles 1859.
Hermann Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst seit Carstens. Hannover 1876.
Friedr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Studien und Erinnerungen. Nördlingen, Beck, 1877—81.

J. Beavington-Atkinson, The Schools of Modern Art in Germany. With numerous Illustr. London, Seeley, 1880.

A. F. Graf v. Schack, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart, Cotta, 1881, neue Ausgabe als Einleitung zu den Albertschen Heliogravuren der Galerie Schack. München 1889.

Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts, unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von R. Dohme, Leipzig, Seemann, 1881 ff.

D. Duncker, Moderne Meister. Charakteristiken aus Kunst und Leben. Berlin 1883.

Franz Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst mit Excursen über die parallele Kunstentwicklung der übrigen Länder, 3 Bde. 3. Aufl. Leipzig 1884.

Anton Springer, Die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst, in seinen Bildern aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl. Bonn 1886.

Adolf Rosenberg, Die Münchener Malerschule seit 1871, Leipzig 1887.

Derselbe: Geschichte der modernen Malerei. Bd. 2 und 3 Deutschland. Leipzig 1888 ff.

Hermann Becker, Deutsche Maler von Carstens bis auf die neuere Zeit. Leipzig 1888.

L. Pfau in »Kunst und Kritik« Bd. 1. Stuttgart 1888, p. 445—535.

Friedrich Pecht, Geschichte der Münchener Kunst, München 1889.

Hubert Janitscheks ebenso knappes wie gutes Schlusskapitel in seiner »Geschichte der deutschen Malerei«. Berlin, Grote, 1890.

Von Zeitschriften hauptsächlich: Zeitschrift für bildende Kunst, herausgeg. von C. von Lützow, Leipzig 1866 ff. Die Kunst für Alle, herausgeg. von Friedr. Pecht, München 1886 ff. Die Kunst unserer Zeit (darin besonders die Arbeiten von H. E. v. Berlepsch und Corn. Gurlitt) München 1890 ff. Der Kunstwart, herausgeg. von Ferd. Avenarius, Dresden 1887 ff. Die Gegenwart (Artikel von Floerke, Lichtwark, Gurlitt u. A.) Berlin 1872 ff. Die Nation (Artikel von Helferich, Elias u. A.), Berlin 1883 ff. Die Freie Bühne (Artikel von Helferich, B. Becker u. A.), Berlin 1888 ff. Die preussischen Jahrbücher (Artikel von Carl Neumann u. A.) Sämmtlich am betr. Ort im Einzelnen citirt.

Die classicistische Reaction:

Hermann Helferich, Classicität, »Freie Bühne« 1890.

Carl Neumann, Christian Rauch, Betrachtungen über Ursprung und Anfänge der modernen deutschen Plastik, Preuss. Jahrbücher, Bd. 64, 1889.

Heinr. v. Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik, Stuttgart 1886.

Die Theorien des Gerard de Lairesse:

Carl Lemcke in seinem Aufsatz über Adriaen van der Werff in Dohmes Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande, Bd. 2. Leipzig 1878.

Winckelmann:

Carl Justi, Winckelmann, sein Leben, seine Werke, seine Zeitgenossen, Bd. 1, Leipzig 1866. Bd. 2, Leipzig 1872.

Der Einfluss der archäologischen Studien auf die Kunst:

K. Bernh. Stark, Handbuch der Archaeologie, Bd. I. Leipzig 1879.

Lessing:

Danzel-Guhrauer, Lessings Leben und Werke, Leipzig o. J.

Heinr. Fischer, Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst. Berlin 1887.

Goethes Beziehungen zur bildenden Kunst:

H. Hettner, Goethes Stellung zur bildenden Kunst seiner Zeit, Westermanns Monatshefte 20, 83.

Derselbe in seiner Deutschen Litteraturgeschichte II, 457.

R. v. Eitelberger, Goethe als Kunstschriftsteller, in seinen gesammelten kunsthistorischen Schriften, Wien 1884, Bd. 3 p. 221—261.

Gustav Ebe, Goethes Beziehungen zur bildenden Kunst, Gegenwart 27, Heft 16 und 18.

C. Urlichs, Ueber Goethes Verhältniss zur alten Kunst, Goethe-Jahrbuch III.

Hermann Uhde, Goethe, J. G. Quandt und der sächs. Kunstverein, Stuttgart Cotta 1877.

A. Heusler, Goethe und die ital. Kunst, Basel Reich 1891.

E. Dobbert, Goethe und die Berliner Kunst, Nationalzeitung 1891, 1. u. 3. Febr. (Mit einer umfassenden Arbeit ist Theodor Volbehr beschäftigt).

Mengs:

Bianconi, Elogio storico del Cavaliere Anton R. Mengs, Pavia 1759.

Mengs' Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei herausg. von J. C. Füssli, Zürich 1765. Seine sämmtlichen hinterlassenen Schriften herausg. von G. Schilling, Bonn 1843/44.

Franz Reber in Dohmes Kunst und Künstler Deutschl. u. der Niederlande 1878.

Friedrich Pecht, Zeitschrift für bildende Kunst XIV. 1879 p. 33 u. 72.

Angelika Kauffmann:

Giov. Gher. de Rossi, Vita di A. K., Firenze 1810. Deutsch von Alois Weinhart, Bregenz 1814.

J. E. Wessely, in Dohmes Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande, 1878.

A. W. Grube, A. K., Bregenz 1889.

Wilh. Schram, Die Malerin A. K., Brünn 1890.

Vgl. auch F. Guhl, Die Frauen in der Kunstgeschichte, Berlin 1858.

Oeser:

Alphons Dürr, A. F. Oeser, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrh. Leipzig, Dürr, 1879.

Carstens:

Karl Ludwig Fernow, Leben des Künstlers J. A. Carstens, Leipzig 1806, neu herausgegeben von Hermann Riegel, Hannover 1867.

Hermann Grimm, Ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der neueren Kunst, 2. Aufl., Berlin 1883, p. 216.

F. v. Alten, A. J. Carstens, Schleswig 1865.

H. Grimm, Ueber Künstler und Kunstwerke I., Berlin 1865 p. 73—95.

Fr. Eggers, Vier Vorträge aus der neueren Kunstgeschichte, Berlin 1867 p. 1.

Carstens' Werke, in Kupferstichen von W. Müller, herausgegeben von Hermann Riegel, Leipzig Bd. 1 1869, Bd. 2 1874, Bd. 3 1884.

Jul. Lange, Nutids Kunst, Kopenhagen 1873, p. 1—15.

Fr. Pauli, A. C., Berlin 1876.

Hermann Riegel, Kunstgeschichtl. Vorträge und Aufsätze, Braunschweig 1877. p. 200 »Carstensiana«.

Alfr. Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunst, geschichte, Berlin 1878, p. 169.

Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, 3. Reihe Nördlingen 1881, p. 31 ff.

August Sach, Asmus Jacob Carstens' Jugend und Lehrjahre nach urkundl. Quellen, Halle 1881.

D. Schnittgen, A. J. C., Christl. Kunstblatt 1882, 12.

Hermann Lücke in Dohmes Kunst und Künstler des 19. Jahrh., Leipzig 1886.

Maler Müller:

C. Seuffert, Maler Müller, Berlin 1877.

Sauer in Kürschners Deutscher Nationallitteratur, Bd. 81.

Müllers Aufsatz gegen Carstens steht in Schillers Horen 1797 III. 21, IV. 4.

Luise Seidler:

Hermann Uhde, Erinnerungen aus dem Leben der Malerin Luise Seidler, aus handschriftl. Nachlass zusammengestellt und bearbeitet, 2. Auflage, Berlin, Hertz 1876.

Wächter:

Dav. Friedr. Strauss, Kleine Schriften, Leipzig 1862, p. 333—360.

A. Haakh, Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1863 p. VII. ff., 10 ff., 133 ff.

Schick:

Dav. Friedr. Strauss, Kleine Schriften, p. 361—396.

Fr. Eggers, Deutsches Kunstblatt 1858 p. 129—137.

A. Haakh, Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte, p. XIV. ff., 23—31, 59—312.

H. Kindt, Zu Gottlieb Schicks 100jährigem Geburtstag, Gegenwart 1879, 31.

Genelli:

H. Riegel, deutsche Kunststudien, Hannover 1868, p. 291 ff.

M. Jordan, B. G., Zeitschrift für bildende Kunst, V. p. 1—19.

H. Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze, Braunschweig 1877, p. 148—170.

L. v. Donop, Briefe von B. G. und Karl Rahl, Zeitschrift für b. Kunst XII., p. 25 ff., XIII. p. 115 ff. Briefe von Schwind an Genelli ebenda XI. p. 11 ff.

Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, 2 Reihe, Nördlingen 1879, p. 271—304.

A. F. Graf v. Schack, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1881, p. 9—40.

O. Berggruen, die Gallerie Schack in München, Wien 1883, auch in »die graph. Künste« IV 1881 1.

O. Baisch, Einzelheiten aus Genellis Leben und Briefwechsel, Zeitschrift f. b. K. XVIII. p. 257—262.

Cap. IV.

Allgemeines über französische Kunst:

Charles Blanc, Histoire des peintres français au XIX. siècle, Paris 1845.

Gustave Planche, Portraits d'artistes, Paris 1853.

Derselbe: Etudes sur l'école française 1831—52, Paris 1855.

A. de la Forge, La Peinture contemporaine en France, Paris 1856.

T. Silvestre, Histoire des Artistes vivants Français et étrangers, Paris 1857.

Théodore Pelloquet, Dictionnaire de poche des Artistes contemporains. Paris 1858.

L. Laurent-Pichat, L'Art et les Artistes en France, Paris 1859.

Moritz Hartmann, Bilder und Büsten, Frankfurt a/M 1860.

Ch. Lenormant, Beaux Arts et Voyages, Paris 1861.

Olivier Merson, La Peinture en France, Paris 1861.

E. Chesneau, La Peinture Française au XIX. siècle. Les Chefs d'Ecole. L. David, Gros, Géricault, Decamps, Meissonier, Ingres, H. Flandrin, E. Delacroix, Paris 1862. Neue Auflage Paris 1883.

Charles Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles, Paris 1861—76.

L. Pfau, Französische Maler und Bilder, in »Freie Studien«, Stuttgart 1866, erweitert in »Kunst und Kritik«, Bd. 1, p. 115—144, Stuttgart 1888.

Charles Clement, Etudes sur les Beaux arts en France. Paris 1865. 2. Aufl. 1867.

Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789. Leipzig 1867.

Julius Meyer, Die französische Malerei seit 1848, Zeitschrift für bildende Kunst II. p. 13, 32, 56, 119. Leipzig 1867.

A. Bonnin, Etudes sur l'art contemporain. Les Ecoles Françaises et etrangères en 1867. Paris 1868.

P. G. Hamerton, Contemporary French painters. London 1868.

H. O'Neil, Modern art in England and France. London 1869.

P. G. Hamerton, Painting in France. London 1869.

W. B. Scott, Gems of French Art, with an Essay on the French School. Plates. London 1871.

M. Chaumelin, L'Art contemporain. La Peinture à l'Exposition universelle de 1867. Salon de 1868, 1869, 1870. Paris 1873.

Th. Gautier, Portraits contemporains, Paris 1874.

Pierre Petroz, L'Art et la critique en France depuis 1822. Paris 1875.

L. Dussieux, Les Artistes français à l'étranger. Paris, Lecoffre fils et Cie. 1876.

R. Ménard, French Artists of the Present Day. Notices of some Contemporary Painters. 12 engravings. London 1876.

Charles Blanc, Les Artistes de mon temps. Paris 1876.

Jules Claretie, L'Art et les Artistes Français contemporains avec un avant-propos sur le Salon de 1876. Paris 1876. Deuxième série, Paris 1881.

Philippe Burty, Maitres et petits maitres, Paris 1877.

Marquet de Vasselot, Recherches sur l'art français. Architecture, Peinture, Sculpture, Paris 1878.

Lucien Double, Promenade à travers deux siècles et quatorze salons. Paris 1878.

G. Berger, L'école Française de Peinture. Paris 1879.

Victor Champier, Les Beaux Arts en France et à l'Etranger. Paris 1879.

E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, Dictionnaire générale des Artistes de l'Ecole Française. Paris 1880.

Ernest Chesneau, Peintres et Statuaires Romantiques. Paris 1880.

Maurice du Seigneur, L'Art et les artistes au Salon de 1880, Paris 1880.

Marquet de Vasselot, Histoire du Portrait en France, Paris 1880.

George Lafenestre, L'Art vivant, la Peinture et la Sculpture aux Salons de 1868 à 1877, Paris 1881.

E. Leclerq, Caractères de l'Ecole française moderne de Peinture. Paris 1881.

F. Gosselin, Histoire anecdotique des Salons de peinture depuis 1673. Paris Dentu 1881.

L. de Pesquidoux, L'Art au XIX siècle. L'Art dans les deux mondes, Peinture et Sculpture. 2 vols. Paris 1881.

Eugène Montrosier, Les artistes modernes 1. Les peintres de genre, 2. Les peintres militaires et les peintres de nu. 40 Biogr. 40 Tafeln. 2 Bände. Paris 1881.

Adolf Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. 1. Abtheilung. Die franz. Kunst. Leipzig 1882.

H. Houssaye, L'Art français depuis dix ans. Paris 1882.

Henri de Clenzion, L'Art national en France. Paris 1882/83.

F. Henriet, Peintres contemporains, Paris, A. Levy 1883.

Raf. Sinset et Jules d'Auriac, Histoire du Portrait en France, Paris 1884.

V. Fournel, Les artistes contemporains français, peintres, sculpteurs. Tours, Mame et fils 1884. Mit 176 Ill.

Jean Gigoux, Causeries sur les artistes de mon temps. Paris 1885.

Albert Wolff, La capitale de l'Art. 2. Aufl. Paris 1886.

Victor d'Halle, Histoire de la peinture en France, Paris 1886.

Paul Marmottan, L'école Française de peinture (1789—1830), Paris 1886.

J. Comyns Carr, L'Art en France, traduit de l'anglais, Paris 1887.

Henri Jouin, Maitres contemporains, Paris 1887.

Charles Bigot, Peintres français contemporains, Paris 1888.

C. H. Stranahan, A History of french Painting, New-York 1888.

La peinture française à l'exposition centennaire de 1889. Ouvrage publié sous la direction de Antonin Proust. Paris 1890.

Les Chefs d'oeuvres de l'Art au XIX. siècle. 5 Bde. Paris 1890 ff.
1. L'école française de David à Delacroix par André Michel,
2. L'école française de Delacroix à H. Regnault par Alfred de Lostalot,
3. La peinture française actuelle par Paul Lefort,
4. Les écoles etrangères aux XIX. siècle par Th. de Wyzewa,
5. La Sculpture et la gravure en France au XIX. siècle par Louis Gonse.

Von Zeitschriften besonders: Gazette des Beaux Arts, Paris 1865 ff. L'Art, Paris 1875 ff.

Die Kunst der Revolutionszeit:

Jules Renouvier, Histoire de l'art pendant la revolution, Paris 1863.

Edmond et Jules de Goncourt, histoire de la société française pendant la révolution. Paris 1854 (neue Aufl. 1889).

Edmond et Jules de Goncourt, histoire de la société française pendant le directoire. Paris 1855.

Anton Springer, Die Kunst während der franz. Revolution, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Bonn 1886.

Paul Marmottan, L'école française de peinture 1789— 1850. Paris 1886.

Carl v. Lützow, Die franz. Kunst vor 100 Jahren, Zeitschrift für bildende Kunst XXIV. 1889 p. 181.

Frau Vigée Lebrun:

Ihre Selbstbiographie: Souvenirs de ma vie, Paris o. J.

V. Sophia Beale, Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, Portfolio 1891, 89.

Charles Pillet, in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«, Paris 1892.

Vien:

H. Cozik, Vien sa vie et ses oeuvres, Paris o. J.

Elie Roy, Vien et son temps, Paris o. J.

David:

P. A. Coupin, Essai sur J. L. David, Paris 1827.

E. J. Delécluze, Louis David, Paris 1855.

J. L. J. David, Le peintre Louis David (1748—1825), souvenirs et documents inédits. Paris, Havard, 1879.

C. A. Regnet, in Dohmes »Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands«. Leipzig 1880.

G. Nieter, Le peintre David, Revue générale, März 1881.

L'Art 1889, II p. 46.

C. Brun, Louis David und die französische Revolution. Zürich 1886.

Charles Normand, in dem Sammelwerk »Les Artistes célèbres« (in Vorbereitung).

Cap. V.

In ähnlichem Sinne haben Cornelius Gurlitt (Text zu der Hanfstangl'schen Publication über die Berliner Internationale Ausstellung 1891), Hermann Helferich (Kurze Kunstgeschichte, Nation 1887 und im Text zu dem Behrens'schen Galeriewerk, München 1891) und Hermann Bahr (Zur Kritik der Moderne, Zürich 1890) über den Entwicklungsgang der modernen Kunst geschrieben.

Cap. VI.

Die Parallelbewegung in der Literatur:

Georg Brandes, Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 2. Die deutsche romantische Schule, Leipzig 1887.

Georg Haim, Die romantische Schule, Berlin 1871.

Hermann Hettner, Die romantische Schule in ihrem Zusammenhang mit Goethe und Schiller, Braunschweig 1850.

Die Nazarener im Allgemeinen:

Veit Valentin in Dohmes »Kunst und Künstler des 19. Jahrh.« Leipzig 1886.

Alfred Woltmann, Cornelius und seine Genossen in Rom. Aus 4 Jahrhunderten etc. Berlin 1878 p. 208 ff.

Overbeck:

A. v. Zahn, Zeitschrift für bildende Kunst VI. 1871 p. 217—235.

J. R. Beavington-Atkinson, Overbeck (Great Artists). London, Low 1882.

Margaret Howitt, Friedrich Overbeck, sein Leben und Schaffen, aus dem Engl. von Franz Binder, 2 Bde. Freiberg i/Breisgau 1886.

Von kleineren Arbeiten: J. N. Sepp, Fr. O., Gedächtnissrede, Augsburg 1869. — Franz Binder, Zur Erinnerung an F. O., München 1870. — H. Holland, Zu F. O's. Heimgang 1870. — G. Fr. v. Hertling, Zur Erinnerung an F. O., Köln 1875.

Führich:

Selbstbiographie in der »Libussa«. Prag 1844. Neu herausgegeben und ergänzt, Wien, Sartori 1876.

R. Zimmermann, Zeitschrift für bildende Kunst VII, 1868 p. 189 ff. 209 ff.

F. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrh. III. Nördlingen 1881 p. 64—108.

Lucas v. Führich, Graphische Künste VIII, p. 1—16, 25—64.

C. v. Lützow, Aus Führichs Nachlass, Zeitschr. f. bild. K., 17, 1882 p. 33.

Die Führich-Ausstellung in Frankfurt, Zeitschrift für bildende Kunst 1885, XX. B. p. 533.

Veit:

Veit Valentin, Kunst, Künstler und Kunstwerke, auch in der Zeitschrift für bildende Kunst, XV., 2.

Die Fresken der Casa Bartholdy:

L. v. Donop, Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Nationalgalerie. Berlin 1888.

Steinle:

O. Berggruen, Die Galerie Schack, Graph. Künste, IV, 3 und 4.

Constantin v. Wurzbach, Ed. Steinle, ein Madonnenmaler unserer Zeit. Biogr. Studie. Wien 1879.

Veit Valentin, Zeitschrift für bildende Kunst 1888, XXIII., 1 und 33.

L. Christiani, Plaudereien über Kunstinteressen der Gegenwart. Berlin 1871.

Reproductionen:

Ausgewählte Werke E. v. Steinles. Frankfurt 1888.

Ed. Steinles Bilder zu Parcival. Frankfurt 1884.

Schnorr:

M. Jordan, Aus Julius Schnorrs Lehr- und Wanderjahren, Zeitschrift für bild. Kunst 1867 p. 1 ff.

H. Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. Braunschweig 1877, p. 210—248.

M. Jordan, Ausstellung von Werken Julius Schnorrs in der Berliner Nationalgalerie 1878.

Veit Valentin, in Dohmes »Kunst und Künstler des 19. Jahrh.«

Briefe aus Italien von Julius Schnorr v. Carolsfeld, geschrieben in den Jahren 1817—1827. Ein Beitrag zur Gesch. seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit, herausgegeben von Franz Schnorr v. Carolsfeld, Gotha 1886.

Vgl. Bibel in Bildern, Leipzig 1852—62.

Zeichnungen von Jul. Schnorr v. Carolsfeld mit Einleitung von Jordan. Leipzig, Dürr, 1878.

Cap. VII.

Das Münchener Kunstleben unter König Ludwig I.:

Alfred Wolmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1878, p. 260 ff.

Hans Reidelbach, König Ludwig I. und seine Kunstschöpfungen. München 1888.

Cornelius:

Herm. Riegel, Cornelius, der Meister der deutschen Malerei. Hannover 1866.

M. Carrière, Denkrede auf Cornelius. Leipzig 1867.

A. Teichlein, Betrachtungen über Riegels Buch »Cornelius, der Meister der deutschen Malerei«, Zeitschrift für bildende Kunst II. 1867, p. 128 ff., p. 189 ff.

Alfred Frhr. v. Wolzogen, Peter v. Cornelius. Berlin 1867.

Max Lohde, Gespräche mit Cornelius, Zeitschrift für bild. Kunst 1868.

W. Lübke, Kunsthistor. Studien. Stuttgart 1869.

Ernst Förster, Peter Cornelius, ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken. Berlin 1874, 2 Bde.

Herm. Grimm, Berlin und P. v. C. (Die Cartons von P. v. C., Cornelius und die ersten 50 Jahre nach 1800), in »15 Essays«. Berlin 1875.

V. Kaiser, Cornelius und Kaulbach in ihren Lieblingswerken. Basel 1876.

Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrh., Bd. 1. Nördlingen 1877.

A. Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederlandisch-deutscher Kunst. Berlin 1878, p. 208—259.

Fr. Pecht, P. v. Cornelius, Gartenlaube 1879, 29.

M. Carrière, im Deutschen Plutarch, Bd. VII. Leipzig 1880, p. 1—56.

A. Rosenberg, Cornelius im Lichte der Gegenwart, Grenzboten 1881, I.

A. Berggruen, Die Galerie Schack, P. v. Cornelius, Die graph. Künste 1881, 4. 2.

Rossmann, Briefe von Peter Corn., Grenzboten 1882, 16.

G. Portig, Die sixtinische Madonna und die Camposanto Cartons von Cornelius. Leipzig 1882.

V. Valentin, in Dohmes »Kunst und Künstler des 19. Jahrh.« Leipzig 1883—85

Herm. Riegel, Peter Cornelius, Festschrift zu des grossen Künstlers 100. Geburtstage. Berlin 1883.

Carl v. Lützow, Zur Erinnerung an P. v. C., Z. f. b. K. 19, 1 ff.

Der 100. Geburtstag von Cornelius, Allg. Ztg. 1883, B. 130.

Cornelius, ein Maler von Gottes Gnaden. Hamburg 1884.

H. Grimm, Cornelius betreffend, Deutsche Rundschau Marz 1884.

L. v. Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte. Leipzig 1885, p. 119 ff. Cornelius in München und Rom.

A. Frantz, in »Kunst und Literatur«. Berlin 1888, p. 1—60.

Kaulbach:

Guido Görres, Das Narrenhaus von W. Kaulbach. München ohne Jahr.

Max Schasler, Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin. Berlin 1854.

W. v. Kaulbachs Shakespeare-Galerie, erläut. v. M. Carrière. Berlin 1856.

V. Kaiser, Kaulbachs Bilderkreis der Weltgeschichte. Berlin 1879.

Ed. Dobbert, Die monumentale Darstellung der Reformation durch Rietschel und Kaulbach, Sammlung gemeinverständl., wissensch Vorträge No. 74. Berlin 1869.

A. Teichlein, Zur Charakteristik W. v. Kaulbachs, Zeitschrift für bildende Kunst XI. 1876, p. 257—264.

V. Kaiser, Macbeth und Lady Macbeth in Shakespeare's Dichtungen und in Kunstwerken von Cornelius und Kaulbach. Basel, Schweighauser, 1876.

A. Woltmann, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1878, p. 288—316.

Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts II. Nördlingen 1879, p. 54—109.

Kaulbachs Wandgemalde im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin, in Kupfer gestochen von G. Eilers, H. Merz, J. L Raab, A. Schultheiss. Mit erläuterndem Text herausgegeben unter den Auspicien des Meisters. Neue Ausgabe. Berlin, A. Duncker, 1879.

Hans Müller, W. Kaulbach, Berlin 1893.

Cap. VIII.

W. Schadow, Gedanken über folgerichtige Ausbildung des Malers. Berliner Kunstblatt 1828, p. 264—73.

A. Fahne, Die Düsseldorfer Malerschule, 1835—36. Düsseldorf 1837.

H. Püttmann, Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Leipzig 1839.

Fr. v. Uechtritz, Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben. Düsseldorf 1839.

Wolfg. Müller v. Königswinter, Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren. Leipzig 1854.

W. v. Schadow, Der moderne Vasari, Erinnerungen aus dem Kunstlerleben. Berlin 1854.

R. Wiegmann, Die k. Kunstakademie zu Düsseldorf, ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler. Düsseldorf 1854.

J. Hübner, Schadow und seine Schule, Festrede bei Enthüllung des Schadowdenkmals zu Düsseldorf 1869. Bonn 1869.

M. Blanckarts, Düsseldorfer Künstler. Nekrologe aus den letzten zehn Jahren. Stuttgart 1877.

K. Woermann, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Düssseldorf 1880.

A. Rosenberg, Die Düsseldorfer Schule, Grenzboten 1881, 11 ff.

Mor. Blanckarts, Der Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf, Allgem. Kunstchronik 1883, 47.

A. Rosenberg, Die Düsseldorfer Schule. Leipzig, Seemann 1886.

Bendemann:

Die Ausstellung der Werke von E. B. in der k. Nat.-Galerie v. 3. Nov. bis 15. Dez. 1890. Berlin 1890.

L. Bund, Ed. Bendemann, Illustrirte Zeitung 1881, 2014.

Hübner:

M. Blanckarts, Z. f. b. K. 1883, 13.

Reumont, Archiv. storico italiano XI., 2.

A. Ehrhardt, Z. f. Museologie 1883, 23, Allg. Kunstchronik 1883, 46.

Mintrop:

Ferd. Laufer, Th. M., der Ackersknecht und Maler, Allg. Kunstchronik 1883, 32.

Cap. IX.

Rethel:

Wolfgang Müller v. Königswinter, Alfred Rethel, Blätter der Erinnerung. Leipzig 1861.

Friedr. Theodor Vischer, Altes und Neues, Drittes Heft. Stuttgart 1882. p. 1—24.

Kaulen, Der Historienmaler A. Rethel, Deutsches Kunstblatt 1883, II. 21.

Veit Valentin, A. R., eine Charakteristik. Aesthet. Schriften I. Berlin 1892.

Schwind:

L. v. Führich, Moriz v. Schwind, Eine Lebensskizze, Leipzig 1871.

Ed. Ille, Dem Andenken M. S's. München 1871.

A. W. Müller, M. v. S. Eisenach 1871.

Hermann Dalton, »Sechs Vorträge«, St. Petersburg 1872.

Ludwig Hevesi, M. S., Gegenwart 1872.

H. Holland, M. v. Sch. Stuttgart 1873.

A. v. Zahn, Zur Charakteristik M. v. S's., Zeitschr. f. b. K VII., 1873, p. 287.

F. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrh. Nördlingen 1877, I. 195—231.

Bauernfeld, Moriz Schwind zum Gedächtniss, Nord und Süd III, 1877, p. 353.

Bernh. Schädel, Briefe von Moriz Schwind, Nord und Süd XIV., 1880, p. 23, XV, 1881, p. 357.

Graf v. Schack, Meine Gemäldesammlung. Stuttgart 1881, p. 41—73.

O. Berggruen, Die Galerie Schack. Wien 1883. Mit Radirungen.

Alph. Dürr, Ein halbvergessenes Werk von Schwind (Wandmalereien in Hohenschwangau) in der Festschrift zu Ehren Anton Springers. Leipzig 1885. p. 231—39.

Veit Valentin, Kunst, Künstler und Kunstwerke. Leipzig 1888.

Briefwechsel zwischen Schwind u. Ed. Mörike, mitgeth. v. J. Baechtold. Leipzig 1890.

H. W. Riehl, Studien und Charakteristiken. Stuttgart 1891.

Reproductionen:

Aschenbrödel, Bildercyclus von M. v. Schwind. Holzschnittausgabe nach den Thaeterschen Stichen, mit Text von H. Lücke 1873.

Die 7 Raben u. die schöne Melusine, zuletzt unter dem Titel »Deutsche Märchen« bei Neff in Stuttgart erschienen.

Operncyclus im Foyer des k. k. Opernhauses in Wien. 14 Compositionen von M. Schw. Mit Text von Ed. Hanslick. München 1880.

Almanach von Radirungen mit erklär. Text von Feuchtersleben. Zürich 1844.

Schwinds Wandgemälde in Hohenschwangau; 46 Compositionen nach den Aquarellentwürfen gestochen von J. Naue und K. Walde, Leipzig.

Schwind-Album. München 1880.

Cap. X.

Gérard:

Charles Lenormant, François Gérard, peintre d'histoire. Essai de biographie et de critique, Paris 1847.

Correspondance de François Gérard, peintre d'histoire, publiée par Henri Gérard son neveu et precedée d'une Notice sur la vie de Gérard par Adolphe Viollet le Duc. Paris 1867.

Charles Ephrussi, François Gérard d'après les lettres publiées par M. le baron Gérard, Gazette des Beaux Arts 1890, II., 449, 1891, I, 57, 201.

Prudhon: (ausser Jul. Meyer, Renouvier und Rosenberg)

Voiart, Notice historique sur la vie et les oeuvres de P. P. Prudhon peintre. Paris 1824.

Quatremère de Quincy, Notice lue à l'Institut 2. Octobre 1824.

Eug. Delacroix, Revue des Deux Mondes 1857.

Charles Clement (Hauptwerk): Prudhon, sa vie, ses oeuvres et sa correspondance, zuerst 1867/68 in der Gazette des Beaux-Arts, dann 1872 mit 30 Illustr. Paris, Didier & Co., 3. Aufl. 1880.

Edm. et. J. de Goncourt, L'Art au XVIII. siècle, Paris 1875, Neue Aufl. 1882, Bd. 2 pag. 385 ff.

Edm. de Goncourt, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, dessiné et gravé de Pr. Paris 1876.

Ph. Burty, L'oeuvre de P. P. Prudhon, L'Art 1877, I. p. 33.

Alfred Sensier, Le Roman de Prudhon, Revue internationale de l'Art et de la Curiosité. 15. Dez. 1869.

Arsène Houssaye, »Artiste«, Januar—Juni 1877. Aufsatz in L'Art 1877, I. pag. 33.

Charles Gueullette, Mlle. Constance Meyer et Prudhon, Gazette des Beaux Arts 1878 p. 476, 1879 p. 268.

Charles Blanc, Histoire des peintres, Bd. 3.

Aug. Schmarsow in dem Sammelwerk »Kunst und Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrh.«, herausg. von Robert Dohme, Bd. 2, Leipzig, Seemann 1886.

Pierre Gauthiez, Prudhon in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres, Paris 1891.

Fast alle Arbeiten von Pr. sind von Braun in Dornach photographirt.

Gros: (ausser Charles Blanc, Jul. Meyer und Rosenberg)

Jean Baptiste Delestre (Gros-Schüler), Gros, sa vie et ses ouvrages (mit Illustr.), 2. Aufl., Paris 1867.

J. Tripier le Franc: Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, le grand peintre. Paris 1880.

Eugène Delacroix, Revue des Deux mondes 1848, auch Separatabdruck.

Ernest Chesneau, Les chefs d'école, 3. Aufl. 1883, p. 58—126.

Ueber Gros' Malereien im Pantheon: Ph. de Chennevières in der Gazette des Beaux Arts, XXIII, p. 168—174.

G. Dargenty, Les Chefs-d'oeuvre de Gros, L'Art 1886, II. p. 121, ebenda 1889, II. p. 100.

Richard Graul in Dohmes Kunst und Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrh., Bd. 2. Leipzig, Seemann 1886.

G. Dargenty, Le baron Gros, Paris 1887 in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«.

Die Hauptbilder Gros' sind von Braun in Dornach photographirt.

Cap. XI.

Ueber die Parallelbewegung in der *Literatur:*

Georg Brandes, Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen, 2. Auflage, Bd. 5, Leipzig 1883.

Ueber die *romantische Strömung im Allgemeinen:*

E. Chesneau, Peintres et statuaires romantiques (Huet, Boulanger, Préault, Delacroix, Th. Rousseau, Millet etc.), Paris, Charavay frères 1879.

Géricault:

Charles Blanc, Th. G., 1845.

Charles Clément, Th. G., Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné, Paris 1868, Neue Aufl. 1879.

Delacroix:

E. Galichon, Les Peintures de M. E. D. à Saint-Sulpice. Gazette des Beaux Arts, XI 1861, p. 511,

Amédée Cantaloube, Eugène Delacroix, l'homme et l'artiste, Paris 1864.

Henri de Cleurion, L'oeuvre de Delacroix, Paris 1865.

Piron, E. D., sa vie et ses oeuvres, Paris 1865.

Adolphe Moreau, E. Delacroix et son oeuvre, Paris 1873.

Lettres d'E. D. (1815—1863) recueillies et publiées par Phil. Burty. Paris, Quantin 1879.

Alfred Robaut, Peintures décoratives d'E. Delacr. Le Salon du roi au Palais legislatif, Paris, A. Levy 1879.

Derselbe, Peintures décoratives d'E. D., L'Art 1880, 279.

M. Vachon, E. D. à l'école des Beaux Arts, Paris 1885.

Ph. Burty, Eugène Delacr. à Alger, L'Art 1880, 422 ff.

Ernest Chesneau, Eugène D., L'Art 1882, 382 ff.

Derselbe: L'oeuvre complet d'E. D. commenté par E. Ch., Paris 1885.

G. Dargenty, Eug. Del. par lui même, Paris 1885.

Henri Guet, L'oeuvre d'E. Delacroix, Le Salon de 1885, etc., Paris 1885.

Maurice Tourneux, Eug. Del., devant ses contemporains, ses écrits, ses biographes, ses critiques, Paris 1886. (Bibliothèque internationale de L'Art, Ser. II. vol. 6).

Ingres:

Charles Lenormant, Beaux Arts et Voyages, Paris 1861.

Ernest Chesneau, Les chefs d'école, Paris 1868, p. 253 ff.

Henri Delaborde, Ingres, sa vie et ses travaux, Paris 1870.

Charles Blanc, Ingres, sa vie et ses ouvrages, Paris 1870.

Amaury Duval, L'atelier d'Ingres, Souvenirs, Paris 1878.

Th. Silvestre, Les artistes français, Paris 1878, p. 139 ff.

R. Balze, Ingres, son école, son enseignement du dessin; avec des notes recueillies par P. et A. Flandrin, Lehman, Delaborde etc., Paris, Pillet et Dumoulin 1880.

Ernest Chesneau, Peintres et statuaires romantiques, Paris 1880, p. 259 ff.

Eugène Montrosier, Peintres modernes; Ingres, H. Flandrin, Robert Fleury. Paris, Baschet 1883.

August Schmarsow in Dohmes Kunst und Künstler des 19. Jahrh. Leipzig 1886.

Jules Mommeja in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres« (in Vorbereitung).

Cap. XII.

Ary Scheffer:

Blanche de Saffray, Ary Scheffer, Paris 1859.

Antoine Etex, Ary Scheffer, étude sur sa vie et ses ouvrages, Paris 1859.

Miss Grote, Memoir of the life of A. Scheffer 2. Aufl., London 1860.

L. Vitet, L'oeuvre de Ary Scheffer reproduit en Photographie par Bingham, Paris 1860.

Charles Lenormant, Beaux Arts et voyages T. 1. Paris 1861.

Hofstede de Groot, Ary Scheffer, ein Charakterbild, Berlin 1870.

M. E. Im-Thurn, Scheffer et Decamps, Nimes 1876.

Johannot:

Charles Lenormant, Les Johannot, Beaux Arts et Voyages. T. 1, Paris 1861.

Flandrin:

F. A. Gruyer, Les conditions de la Peinture en France et les Peintures Murales de H. F., Paris 1862.

J. B. Poucet, Hipp. Flandrin, Paris 1864.

A. Galimard, Examen des Peintures de l'Eglise de St. Germain des Prés. Paris 1864.

Charles Clement, Etudes sur les beaux Arts en France, Paris 1865, p. 191 ff.

(Anonym), Hipp. Flandrin, A. Christian Painter of the nineteenth Century. London 1875.

M. de Montrond, H. Fl. Etude biographique et historique, 3. Aufl. avec grav. Paris Lefort 1876.

Ernest Chesneau, Les chefs d'école p. 297 ff.

Charles Blanc, Les artistes de mon temps p. 263 ff.

Henri Delaborde, Lettres et pensées d'Hipp. Flandrin, Paris 1877.
Eug. Montrosier, Peintres modernes, Ingres, Flandrin, Robert-Fleury, Paris 1882.
Hermann Helferich, Etwas über franz. Neuidealisten, Kunst für Alle, 1892.

Chenavard:

Abel Peyrouton, Paul Chenavard et son oeuvre, Paris 1887.
L. Riesener, Les cartons de M. Ch., L'Art 1878, I, 179.
Charles Blanc, Les artistes de mon temps, p. 191 ff.
Th. Silvestre, Les artistes français, p. 299 ff.

Th. Chassériau:

Arthur Baignières, Gazette des Beaux Arts 1886, I. 209.

Cogniet:

Chronique des Arts, 1880, 37.
Paul Mantz, Gazette des Beaux Arts 1881, I. 33.
Léon Bonnat, Chronique des Arts 1883, 8 ff. (auch separat).
Ernest Vinet, Léon Cogniet, Paris s. d.
H. Delaborde, Notice sur la vie de L. C., Paris 1881.

Devéria:

J. Guiffrey, Achille et Eugène Devéria, L'Art 1883, p. 122 ff.

Delaroche:

Oeuvre de Paul Delaroche, reproduit en photographie par Bingham, accompagné d'une Notice par H. Delaborde et Jules Goddé. Paris 1858.
Henri Delaborde, Etudes sur les Beaux Arts, Bd. II, Paris 1857.
Charles Blanc, P. D. in Histoire des peintres.
Charles Lenormant in »Beaux Arts et Voyages«, Paris 1861.
J. Runtz-Rees, P. D., London 1880.
Adolf Rosenberg bei Dohme »Kunst und Künstler des 19. Jahrh.«.

Couture:

Methodes et Entretiens d'atelier par Thomas Couture, Paris 1868.
Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains. Paris 1873, p. 163 ff.
H. Billung, Kunst-Chronik 1879. 30.
L'Art XVII, p. 24.
Paul Leroy, L'Art 1880, 298 (auch separat).
Clara Biller, Zur Erinnerung an Thomas Couture, f. b. K. XVI, 1881, p. 101.
H. C. Angel, Th. C., American Art Review 1881, 24.

Cap. XIII.

Cabanel:

Georges Lafenestre, Gazette des Beaux Arts 1889, I, 265.

Bouguereau:

Artistes modernes. Dictionnaire illustré des Beaux-Arts. Paris 1885. Lief. 1—5.

Baudry:

Emile Bergerat, Peintures décoratives de Paul Baudry au grand foyer de l'Opéra avec preface de Th. Gautier, Paris 1875.
Edmond About, Paul Baudry, L'Art 1876, IV. 169.

Jules Claretie, L'art et les artistes contemporains, Paris 1876, p. 49 ff.

Edmond About, Peintures décoratives de Paul Baudry, Photogr. Goupil, Paris 1876.

G. Berger, Les peintures de Paul Baudry dans le Foyer de l'Opéra, Chronique des Arts 1879.

Charles Ephrussi, L'exposition des oeuvres de M. P. B., Gazette des Beaux Arts, 1882, II. 132.

G. Dargenty, Paul Baudry à propros de l'exposition de ses oeuvres à l'orangerie des Tuileries; Courrier de l'Art 28, 1883.

Dubufe, Paul B., La nouvelle Revue, 15. Juli 1883.

Henri Delaborde, Notice sur la vie et les ouvrages de M. P. Baudry, Paris 1886.

Ernest Toudouze, P. Baudry, Notes intimes, Bordeaux 1886.

Charles Ephrussi, Paul Baudry, sa vie et son oeuvre, Paris 1887.

Richard Graul, Paul Baudry, Zeitschr. f. bild. Kunst 22. 1887, p. 1 u. 65 ff.

A. Bonnin, Paul Baudry, Vannes 1889.

Benjamin Constant:

Victor Champier, Benjamin Constant, Art Journal, Aug. 1883.

L'Art 16, 1890, I. 237.

Laurens:

Ferdinand Fabre, Le roman d'un peintre, Paris 1878.

Regnault:

H. Cazalis, Henri Regnault, sa vie et son oeuvre. Paris 1871.

H. Baillière, H. R. Paris 1871.

Arthur Duparc, Correspondance de Henri Regnault. Paris 1873.

Charles Blanc, Les artistes de mon temps. Paris 1876, p. 347 ff.

Roger-Ballu, Le monument de Henri R. à l'école des Beaux Arts. L'Art 1876, III., 176.

Philip G. Hamerton, Modern Frenchmen, 5 biographies. London 1878, p. 334 ff.

A. Angelier, Etude sur Henri R., Paris, Boulanger, 1879.

Hermann Billung, H. R., Zeitschr. f. bild. Kunst 1880, XV., 93.

L'Art 1886, II., 48.

Roger Marx, H. R., in dem Sammelwerk Les artistes célèbres. Paris 1886.

Gustave Larroumet, H. R., 1848—1871. Paris 1889.

Cap. XIV.

Hauptwerk: Camille Lemonnier, Histoire des beaux-arts en Belgique (Cinquante ans de liberte. Bruxelles 1881, T. III).

Daneben: Van Hasselt, La Belgique, bei Raczynski, L'Art moderne en Allemagne III. Paris 1841.

Felix Bogaerts, Esquisse d'une histoire des Arts en Belgique depuis 1640 j'usquá 1830. Anvers 1841.

L. Pfau, Die zeitgenossische Kunst in Belgien. (Freie Studien, Stuttgart 1866.)

F. Reber, Die belgische Malerei, Deutsche Revue VII., 1882, p. 219 ff.

Patria Belgica, Tome III, les Expositions de tableaux depuis 1830. Bruxelles 1875.

Annuaire de l'Académie royale des Sciences, Lettres et Beaux Arts, passim.

J. A. Wauters, La peinture flamande, 3. éd. Paris, Quantin, 1891.

Vgl. auch das Schlusscapitel in Max Rooses' Geschichte der Malerschule Antwerpens, deutsch von Reber, 2. Ausgabe. München 1889.

M. J. van Brée:

L. Gerrits, Levensbeschrijving van M. J. van Brée, Antwerpen 1852.

Wappers:

Hermann Billung, Gustav Wappers, histor. Taschenbuch, 5. Folge, X. 1880 p. 111 ff.

De Keyzer:

Henri Hymans, Nicaise de Keyzer. Bruxelles 1891.

Guffens und Swerts:

Hermann Riegel, Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Nebst Briefen von Cornelius, Kaulbach, Overbeck, Schnorr, Schwind u. A. an Gottfried Guffens und Jan Swerts. Berlin, Wasmuth, 1883.

Gallait:

A. Teichlein, L. Gallait und die Malerei in Deutschland. München 1853.

Henne, Louis Gallait, Annales de l'Académie d'arch. de Belgique 1890, 4.

Nekrolog in Lützows Zeitschrift für bild. Kunst 1890.

Bièfve:

Nekrolog in L'Art moderne 7, 1881.

Journal des Beaux Arts 1881, 4.

Cap. XV.

Die Deutschen in Paris:

Edmond About, Voyage à travers l'exposition des Beaux Arts 1855, p. 56

Feuerbach:

Ein Vermächtniss von Anselm Feuerbach, 2. Auflage. Wien 1885.

Fr. Pecht, Zeitschrift für bildende Kunst VIII., 1873, p. 161.

Derselbe: Deutsche Künstler des 19. Jahrh. I. Nördlingen 1877, p. 238—268.

Katalog der Ausstellung des künstl. Nachlasses in der Berliner Nationalgalerie mit Biographie von Max Jordan. Berlin 1880.

Graf v. Schack, Meine Gemäldesammlung. Stuttgart 1881, p. 93—116.

O. Berggruen, Die Galerie Schack in München. Wien 1883. Mit Radirungen. (Auch in »Graphische Künste« 1880, III., 1.)

A. Wolf, Zeitschr. f. b. K. XV., B. 15.

W. v. Seidlitz, A. Feuerbach, im 4. Heft der Stichausgabe moderner Meister der Dresdener Galerie.

Marc Schüssler, Zum Gedachtniss an A. F. Nürnberg 1880.

H. Grimm, in »15 Essays«, 3. Folge. Berlin 1882, p. 337.

Feuerbachs Handzeichnungen, herausgeg. von Hanfstängl. München 1888.

Carl Neumann, A. F., Preussische Jahrbücher, Bd. 62, 1888.

C. Allgeyer, A. F., Nord und Süd 1888.

Emil Hannover, A. F., im Kopenhagener »Tilskueren« 1890.

Die Berliner Schule seit 1850:

A. Rosenberg, Die Berliner Malerschule 1819—1879, Studien und Kritiken. Berlin 1879.

R. Henneberg:

H. Riegel, Kunstgeschichtl. Vorträge und Aufsätze. Braunschweig 1877, p. 367 ff.

Gustav Richter:

Ludwig Pietsch, G. R., Westermanns Monatshefte 1883, Oct. u. Nov.

Nekrolog: Baisch, Deutsches Kunstblatt 1884, 15; Allg. Kunstchronik 1884, 22; Rosenberg, Z. f. b. K. 1884, B. 27; Daheim XX., 37; Allg. Ztg. 1884, B. 130.

Steffeck:

Nekrolog in der Kunstchronik 1890, 31.

L. v. Donop, Ausstellung der Werke Karl Steffecks in der Berliner Nationalgalerie, Berlin, Mittler 1890.

Historienmalerei im Allgemeinen:

Ernst Guhl, Die neuere geschichtl. Malerei und die Akademien. Stuttgart 1848.

R. v. Eitelberger, Geschichte und Geschichtsmalerei, Mitth. des österreich. Museums 1883, 208.

Lessing:

R. Redtenbacher, Erinnerungen an Carl Fr. Lessing, Zeitschrift für bildende Kunst XVI. 1881, p. 33.

Piloty:

F. Pecht, Westermanns Monatshefte 1882, April.

Karl Stieler, Die Pilotyschule. Berlin 1881.

F. Pecht, Künstler des 19. Jahrh., III. Reihe. Nördlingen 1881.

C. A. Regnet, Münchener Künstlerbiographien, Bd. 2.

A. Rosenberg, Die Hauptströmungen in der bild. Kunst der Gegenwart, Grenzboten 1880.

H. Helferich, Neue Kunst. Berlin 1887.

Peter Jessen, Piloty und die deutsche Kunst, Gegenwart XXXI, 1.

Makart:

C. Landsteiner, H. Makart und Robert Hamerling. Wien 1873.

C. v. Lützow, Makarts Entwürfe für den Wiener Festzug, Zeitschrift für bild. Kunst 1879, 7.

S. Feldmann, Hans Makarts neuestes Bild, Die Gegenwart 1881, 24.

B. Worth, Hans M. and his studio. Art Journal 1881, 7.

Makart-Album, in 10 Lieferungen, Holzschnitte und Lichtdrucke mit Text. Wien, Bondy, 1883.

H. Makart als Architekt, Wochenbl. für Architekten 1884, 89, 90.
Mrs. Schuyler van Rensselaer, H. M., Portfolio 1886, p. 36—49.
Carl v. Lützow, Zeitschrift f. b. K., XXI., 1886, p. 181, 214.
Robert Stiassny, H. Makart und seine bleibende Bedeutung, Sammlung kunstgewerbl. u. kunsthistor. Vorträge Nr. 12. Leipzig 1886.

Max:

Friedrich Pecht, Zeitschrift für bildende Kunst 1879, XIV., 225, 375.
Agathon Klemt, Graph. Künste IX., 1—12, 25—36.
J. Beavington-Atkinson, Gabr. Max, Art Journal 1881, 6.
Adolf Kohut, Gabriel Max, Westermanns Monatshefte 1883, Mai.
Nic. Mann, Gabr. Max, Eine kunsthistor. Skizze, 2. Aufl. Leipzig 1891.

Cap. XVI.

Gleyre:

Charles Clément, Gleyre, Etude biographique. Paris 1878.
Paul Mantz, Gazette des Beaux Arts 1875, I., 233.
Fr. Berthoud, Ch. Gleyre, Genève 1874 (Bibliothèque universelle Vol 50).
E. Montégut, Ch. G., Revue des deux Mondes 1878.
Hofmeister, Das Leben des Kunstmalers Karl Gleyre, Zürich 1879.
Ch. Berthoud, Ch. Gl., Lausanne 1880.

Hamon:

Walther Fol, Jean Louis Hamon, Gazette des Beaux Arts 1875, I., 119.
Georges Lafenestre, L'Art 1875 I., 394.

Gérôme:

Charles Timbal, Gazette des Beaux Arts 1876, II., 228, 334.

Leys:

Hermann Billung, Zeitschrift für bildende Kunst XV. 333 und 370.
Ludwig Pfau, Freie Studien, p. 262 ff.

Meissonier:

Ernest Chesneau, Les chefs d'école, p. 241 ff.
Otto Mündler, Zeitschrift für bild. Kunst 1866.
Charles Clément, Etudes sur les Beaux Arts en France. Paris 1869, p. 237 ff.
Jules Clarétie, Peintres et sculpteurs contemporains. Paris 1873, p. 23 ff., p. 120 ff.
Roger-Ballu, »1807«, le Meissonier de M. Alexander T. Stewart, L'Art 1875, I., 14.
Charles Blanc, Les artistes de mon temps. Paris 1876, p. 420 ff.
J. Clarétie, E. Meissonier, Paris 1881.
John W. Mollet, Meissonier, in dem Sammelwerk »The great Artists«, London 1882.
H. Heinecke, E. Meissonier, Westermanns Monatshefte, Jan. 1885.
Lionel Robinson, J. L. E. Meissonier, his Life and Work, Art Annual for 1887. London 1887.

Ch. Bigot, Peintres français contemporains. Paris 1888.

Nekrologe: Hub. Janitschek, Nation 1891, p. 299; Allg. Zeitung 3. Febr. 1891; A. de Lostalot, Chronique des arts 1891, 6; Kunstchronik N. F. II., 15.

L. Gonse, Meissonier, Gazette des Beaux Arts 1891, I., 177.

Menzel:

Bruno Meyer, Adolf Menzel, Zeitschrift f. bildende Kunst XI., 1876, 1 u. 41.

Alfred Woltmann, Das Preussenthum in der neueren Kunst, Nord und Süd, 1877, p. 109.

Ludwig Pietsch, A. M., Nord und Süd 1879, p. 439.

Duranty, Adolphe Menzel, Gazette des Beaux-Arts 1880, II 105.

J. Beavington-Atkinson, Adolph Menzel, Art Journal, May 1882 ff.

Derselbe: Menzels illustrations to the works of Frédérik the Great, Art Journ., Nov. 1883.

L. Gonse, Illustrations d'Adolphe Menzel pour les oeuvres de Frédéric le Grand, Gazette des Beaux Arts 1882, I., 596.

Das Werk A. Menzels, Text v. Jordan u. Dohme. München 1885 ff.

Cornelius Gurlitt, A. M., »Die Kunst unserer Zeit« 1892.

Als Vorlagen für die Abbildungen wurden die Photographien von *Braun, Hanfstängl* u. A., zum Theil altere Radirungen und Schabkunstblätter verwendet. Die Illustrationen auf p. 31 38 59 81 83 91 142 262 263 265 266 268 271 272 273 277 280 315 320 322 323 324 325 327 328 336 339 340 352 356 357 360 361 364 365 366 370 371 372 373 378 461 sind der *Gazette des Beaux Arts,* die auf p. 54 58 68 97 135 149 261 282 301 305 319 335 346 347 351 374 375 376 377 380 der Zeitschrift *L'Art,* die auf p. 33 u. 44 dem *Art Journal,* die auf p. 25 46 49 130 dem *Portfolio*, die auf p. 123 194 195 214 285 318 321 453 454 *Seemanns Zeitschrift für bildende Kunst,* die auf p. 192 200 410 430 433 434 435 den *Graphischen Künsten*, die auf p. 205 dem *Steinle-Album*, die auf p. 306 310 311 312 dem *Delacroix-Werk von Vachon* (Paris, *Baschet*), die auf p. 367 368 369 *Ephrussi's Baudry-Werk,* die auf p. 71 u. 93 den *Jahrbüchern der preussischen Museen,* die auf p. 140 141 293 294 309 329 353 362 363 379 dem von Antonin Proust herausgegebenen Werke *L'Art français, Paris, Baschet,* die auf p. 204 248 249 250 403 405 408 409 dem *Albert'schen Werke über die Galerie Schack*, die auf p. 85—88 der Chodowiecki-Publication von *Amsler und Ruthart,* die auf p. 113 118 190 dem *Allgemeinen historischen Porträtwerk* von W. v. Seidlitz, *München Bruckmann 1889,* die auf p. 385 389 391 397 399 dem Werke »Bruxelles à travers les ages« von Henri und Paul Hymans, *Bruxelles Bruylant,* die auf p. 467 471 472 473 dem Bruckmann'schen Menzel-Werk entnommen.

---

pag. 2 Z. 8 v. u. lies *dieser;* pag. 88 Z. 7 v. o. *Lustspiel;* pag. 161 Z. 19 v. o. *der classischen;* pag. 178 Z. 19 v. o. *Madox;* pag. 183 Z. 6 v. u. *Rossetti;* pag. 223 Z. 1 v. u. *Satiriker;* pag. 232 Z. 7 v. o. *Raumer;* pag. 234 Z. 15 v. u. *Enzio;* pag. 242 Z. 13 v. o *die einen in krampfhaften . . ., die andern . . . hervorgrinsend;* pag. 491 Z. 17 v. u. *Woltmann.*



